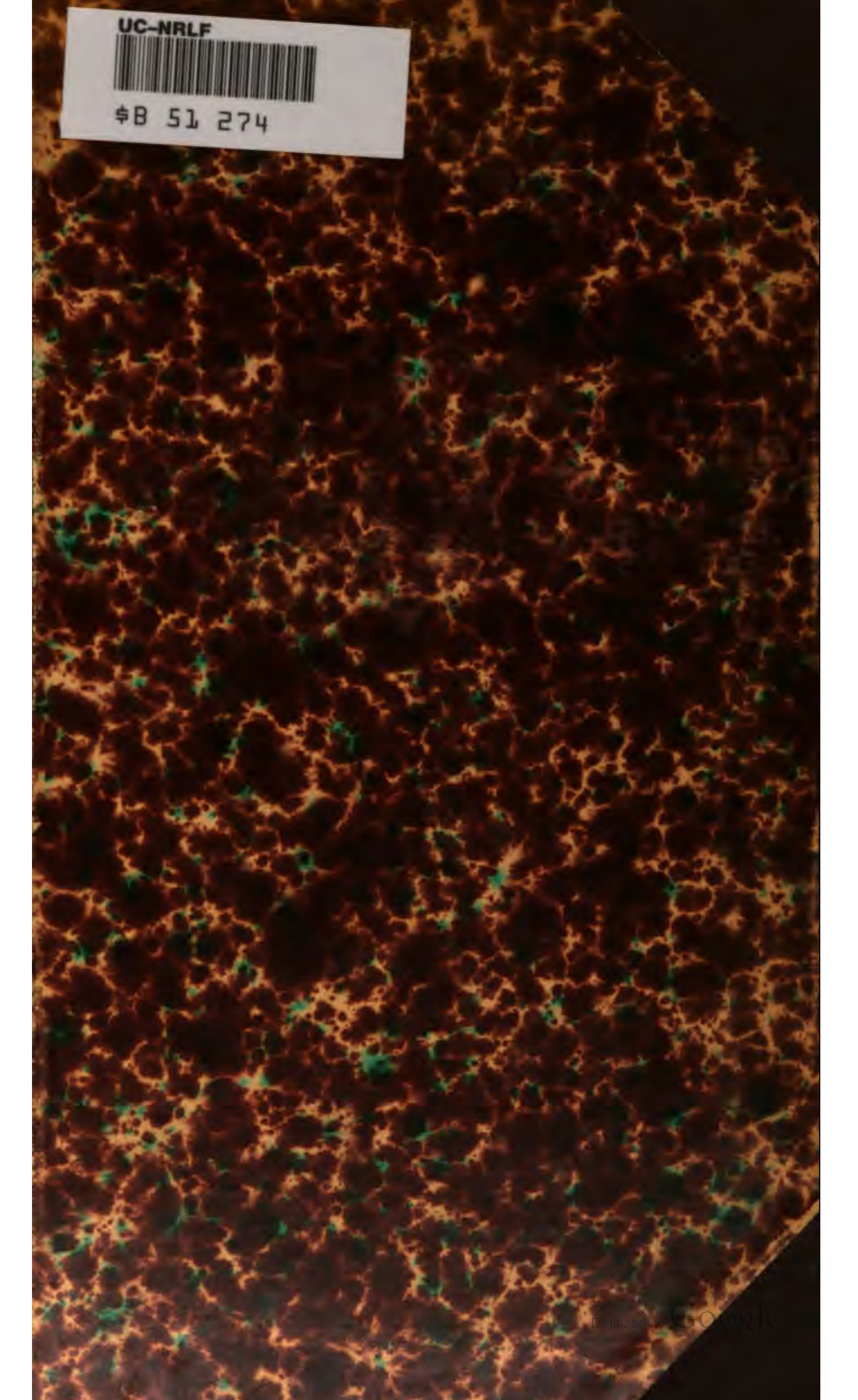

UC-NRLF
$B 51 274



Ein verkanntes Problem der Ästhetik

Von

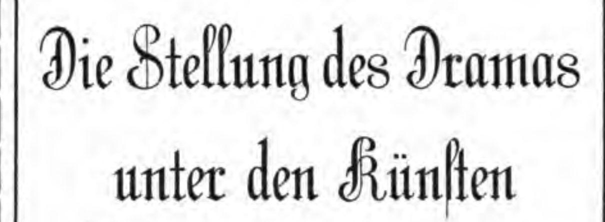
Max Foth

Band I

Die Stellung des Dramas unter den Künsten



Leipzig 1902 * Verlag von Georg Wigand



Die Stellung des Dramas unter den Künsten

Von

Max Joth



Leipzig 1902 * Verlag von Georg Wigand

Vorwort.

Die Arbeit, deren ersten Teil ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe, stellt sich die Aufgabe, auf psychologischer Grundlage den prinzipiellen Gegensatz zwischen Drama und Dichtkunst klarzulegen. Der vorliegende Band sucht nachzuweisen, daß Drama, Epos und Lyrik ihrer „inneren Form" nach zwar identisch sind, aber der äußeren Form des Kunstwerkes nach durchaus nicht als Spezies einer Gattung — der Dichtkunst — betrachtet werden dürfen. Der zweite Teil wird von den hieraus entspringenden Ergebnissen für die Ästhetik überhaupt handeln. Nachdem so die ästhetischen Grundbegriffe und die Terminologie unzweideutig festgestellt worden, hat der dritte, der wichtigste Teil die Grundzüge zu einer Theorie der Sprachverwendung sowohl im Drama, wie in der Dichtkunst zu entwerfen.

Odessa, Juli 1902.

Max Joth.



1. Kapitel.

Mischkunst.

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe.
Goethe.

Immer und immer wieder taucht aus dem Meere der Tagesinteressen die Frage auf, ob sich unsere moderne Kunst auf dem Wege des Verfalls befindet oder nicht. Die verschiedenartigsten Ansichten werden laut. Fachästhetiker aller möglichen Schulen, ausübende Künstler von heterogenster Tendenz, Laien aller Geschmacksrichtungen haben die Frage schon erörtert, — jeder von seinem speziellen Standpunkt aus die ihm geläufigen Beweise ins Feld führend. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte ich hier ein paar neue Zeilen in die Wagschalen des Für und des Wider werfen; was ich zu sagen habe, betrifft einen von jener großen Heerstraße abseits liegenden, wenig oder noch gar nicht beachteten Punkt.

Neben so mancher anderen Klage über das jetzige Kunsttreiben macht sich neuerdings auch die der Rigoristen immer mehr hörbar, welche gegen das Aufkommen der sogenannten Mischkünste neue und immer neue Warnungen erlassen. Die Mischkunst, sie soll nach ihrer Meinung mehr als alles andere die Gefahr einer Ausartung, eines Niedergangs des Kunstlebens heraufbeschwören. Ist diese Angst begründet? Trifft dieser Vorwurf sein wahres Ziel? Auf diese Frage soll in folgendem kurz eingegangen werden.

Wenn wir auf die von den erwähnten Anklägern aufgezählten Fakta aus der Kunstpraxis eingehen wollen, müssen wir freilich

zuerst die Produkte öffentlicher Gärten und Schaubuden von der Liste streichen. Die „zehnte“ Muse, die Muse des Tingeltangels, hat wohl zu allen Zeiten und bei allen Völkern als Bastard ihr Wesen neben den edelblütigen Schwestern getrieben — ohne daß darum die letzteren jedesmal in Verruf gekommen wären. Wir begnügen uns mit einem kurzen Streifzuge durch die Gebiete der echten, ernststrebenden Kunst. Mit zu den Erscheinungen, die dem Rigoristen der größte Dorn im Auge sind, gehört die polychrome Behandlung von Skulpturwerken. Eine wenn auch nur oberflächliche Musterung der Ausstellungen und Kunsthandlungen überzeugt uns leicht von einem langsamen aber stetigen Überhandnehmen mehrfarbiger Büsten, Statuen, Gruppenbilder 2c. auf Kosten der weißen Gips- oder Marmorskulpturen. Ohne sich des geschmackswidrigen Bestrebens einer plumpen Täuschung, nach Art der Wachsfigurenkabinette, schuldig zu machen, bieten diese Werke eine in mehreren Farbentönen gehaltene Oberfläche dar: bald hebt sich eine hellere Toga von dunkleren Körperteilen ab, bald ist es ein bläulicher Turban, der gegen das Braunrot der Stirn darunter absticht, bald sind es Haar- und Hautfarbe, welche leicht differieren. Mögen die Farbentöne noch so schwach angedeutet sein, mögen sie noch so wenig eine Nachahmung *wirklicher* Farben bezwecken: das Prinzip der alten, für die einfarbige Fläche einstehenden Bildhauerkunst ist dennoch damit über den Haufen geworfen. Prinzipiell angeregt wurde die Frage der Polychromie vornehmlich durch die Schrift von Georg Treu (1884): „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“ Und bald lieferten die deutschen Künstler in immer häufigerer Folge praktisch die Beweise für die Ausführbarkeit der Treuschen Gedanken. So Hans Volkmann in Dresden, so Rudolf Maison in München, so der geniale Max Klinger, welcher seine „Kassandra“, seine Beethoven-Statue aus buntem, zum Teil übermaltem Marmor herstellte.

Van der Stappen wiederum verwendet die kontrastierenden Farbentöne des Silbers und Elfenbeins, andere Elfenbein und Stahl 2c. Treu erwähnt unter anderem die nunmehr feststehende Thatsache, daß auch die Griechen ihre Skulpturwerke bemalten

oder vielmehr andeutend abtönten, und er berührt damit einen der Hauptgründe jener Voreingenommenheit gegen die Polychromie. Am Ende des 18. Jahrhunderts herrschte infolge mangelhafter Kenntnis des Altertums allgemein die Ansicht, daß die alten Statuen stets einfarbig gewesen seien, und diese vermeintliche Autorität der griechischen Kunst wirkte bestimmend auf die Theorie der Skulptur überhaupt ein, denn noch neuerdings wird die Nichtbeachtung des Monochromiedogmas vielfach als Barbarei und Rohheit bezeichnet, z. B. von A. Hildebrand, Taine, R. Vischer. Goethe sagt in den Propyläen: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben", obschon er etwas weiter selbst zugeben muß, „daß alle bildende Kunst zur Malerei, sowie alle Poesie zum Drama strebe". Doch bricht sich auch in der Theorie eine andere Ansicht Bahn. So sagt Dimier in der Revue Archéologique (1895, S. 355): „Weit entfernt, an sich eine barbarische Kunst zu sein, wie es einige schlechte Kenner des Altertums aus dem vorigen Jahrhundert haben wollten, ist die Bemalung der Statuen vielmehr eine sehr zarte, feine Kunst (un art très delicat)". Selbst einem Fechner (Vorschule der Ästhetik II, 194) nötigt die Macht der Logik und der Thatsachen ein der Polychromie günstiges Urteil ab: „Meinerseits gestehe ich, daß ich, ohne selbst der Zukunft mit einer bestimmten Entscheidung vorgreifen zu können, doch nach folgender Erwägung der einschlagenden Gründe und Thatsachen mehr geneigt bin, zu glauben, daß sich die Frage dereinst zu Gunsten als zu Ungunsten einer Kunst bemalter Statuen entscheiden wird, und zwar, um die gewagte Äußerung von vorn herein in voller Bestimmtheit zu thun, zu Gunsten einer im wesentlichen naturwahren Malerei der Statuen. Und um auch die Gesichtspunkte, worauf sich diese Vermutung stützt, vorweg in wenig Worten zu bezeichnen, so scheinen mir die bisherigen Gegengründe gegen die Malerei der Statuen überhaupt mehr der Voraussetzung ihrer Unzulässigkeit entnommen, als daß sie diese Unzulässigkeit bewiesen, die Entstehung jener Voraussetzung aber ihre Erklärung in Gründen, die dem Wesen der Sache äußerlich sind, wohl finden zu können. In der That scheint mir nicht nur

möglich anzunehmen, sondern wahrscheinlich, daß für jetzt nur der Mangel hinreichend vollendeter Leistungen in solcher Kunst mit der Kunstgewöhnung an weiße Statuen und fehlenden Gewöhnung an die farbigen zusammenwirkt, die ästhetischen Nachteile der letzteren zu verschulden; auch dafür aber, daß es unsere Kunst noch nicht zu Leistungen gebracht hat, deren Eindruck für das Urteil in unserer Frage maßgebend sein könnte, sich äußere Gründe finden zu lassen."

Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Auch die Rigoristen dieser Kunst — in vorderster Reihe Rubinstein — predigen zu einem Feldzug gegen fremde Eindringlinge gleichviel welcher Art. Die Musik soll ausschließlich durch die ihr selber innewohnende Kraft, durch die ihr selber verfügbaren Mittel auf Herz und Seele des Hörers einwirken. Die Programmmusik, die Erläuterung des Themas durch Titel, den Noten beigedruckte Erklärungen, oder „Einführungen" in Musikstücke werden unkünstlerisch, unzweckmäßig genannt. Rubinstein verwirft in der Theorie konsequenterweise auch die Form der Oper, deren Textworte und mimische Elemente nichts weiter als zu vermeidende Schlüssel oder Krücken zur Bewältigung des gehörten Tonwerkes seien. (Mit noch mehr Recht könnte man freilich diesen Vorwurf gegen die Oratorien erheben.)

In der Dichtkunst, umgekehrt, tritt als solcher „Parasit" das musikalische Element auf: auch die immer beliebter werdenden Melodramen und Melodeklamationen unserer Tage, gleichviel ob dramatisch, ob lyrisch, ob episch, können sich von dem Vorwurfe nicht frei machen, bei einer fremden Kunst Ausdrucksmittel zu leihen zu anschaulicherer, kräftigerer Hervorhebung von Gedanken und Gefühlen, die sie, streng genommen, selbständig darzustellen und zu wecken haben. Dennoch scheint die Kunstwissenschaft und Musiktheorie auch hier nicht berechtigt zu sein, die Erscheinung des Melodrams als Symptom der Dekadenz, des Verfalls, zu erklären, als willkürliche Ausgeburt einer nach neuen Effekten haschenden Geschmacksentartung. Wiederum sind es die Griechen, welche darin Pfadfinder waren. Schon der alte Archilochos muß als Erfinder der melodramatischen Vortragsweise (Parakataloge) betrachtet werden, die er in seinen Gedichten mit Gesangspartien wechseln ließ; und fast außer Zweifel

steht nunmehr, daß zu Beginn der Blütezeit hellenischer Dramatik, von Äschylos' und Phrynichos' Zeit an, die Reden der handelnden Personen im Drama, teilweise buchstäblich mit Musikbegleitung gesungen (gleich unseren Arien und Duos), teilweise aber zu den Tönen der Saiteninstrumente melodramatisch deklamiert wurden. Und später, aus derselben Zeit, als in Deutschland Musikgrößen ersten Ranges sich drängten, bekommen wir die überschwänglichsten Ausdrücke zu hören über das von Georg Benda komponierte und zwischen 1776 und 1833 in Berlin 76 mal aufgeführte Melodram „Ariadne auf Naxos", „wo das Orchester gleichsam den Pinsel in der Hand hält, diejenigen Empfindungen auszudrücken, welche die Deklamation des Akteurs beseelen". Mozart spricht davon in seinen Briefen voll Enthusiasmus. Ernst Dohm meinte bei Gelegenheit einer Aufführung desselben: „Wenn der rechte Komponist sich mit dem rechten Poeten verbindet, dann wäre dem Melodram geholfen." In seiner Autobiographie erwähnt de la Motte-Fouqué Bendas „Medea", sowie die ungewöhnliche Wirkung dieses Melodrams auf ihn selbst und auf die andern Zuschauer. — In neuester Zeit endlich trat ein Ästhetiker wie Friedrich von Hausegger (24. Januar 1898) im Grazer Tagblatt entschieden für das Melodram Humperdincks, die „Königskinder", ein: „Die Deklamation des Sprechenden überschwebt die begleitende Musik und wird nur in ihren Höhepunkten aufgefangen, durch den Ton verklärt und zu innigerer Wirkung gebracht. Das geschieht in so reizvoller, so herzerschließender Art, daß man wahrlich nicht dazu gedrängt wird, Theorien zu Rate zu ziehen."

Wem sind die Angriffe der Vertreter der Einzelkünste, besonders aber der Oper und des Dramas, gegen Rich. Wagners Reform nicht bekannt! — Gegen sein „Kunstwerk der Zukunft", gegen das Musikdrama als Zusammenwirken oder Gesamtheit aller einzelnen Künste! Und dennoch hat sich Wagners Kunst nach und nach fast die ganze Welt erobert und ist noch immer in siegreichem Fortschreiten begriffen.

Ähnliche Symptome einer Charakterwandlung und demgemäß einer sich langsam vollziehenden Geschmacksänderung ließen sich

auch den übrigen reinen Kunstzweigen gegenüber nachweisen, ganz zu schweigen von den bei Mario Pilo (La psychologie du beau et de l'art. Übersetzung. Paris, F. Alcan 1895) in überlanger Reihe genannten niederen, praktischen, gewerblichen u. a. Mischkünsten, wie: illustrierte, kostbar gebundene Journale und Bücher; erhabene, kolorierte Keramik; die kolorierten kleinen Statuen und die beweglichen Marionetten und Automaten; die mit Vergoldung, Fresken, Bildwerken und Stuckarbeit reich geschmückten Tempel und Paläste; die Künste der Pyrotechnik, zusammengesetzt aus Licht und Farbe, Bewegung und Geräusch, architektonischen Linien und Formen; die Kleidung, welche aus Linien, Farben, plastischen Formen, Gesten, Parfüms besteht; die Rednerkunst, welche zugleich Stimme, Wort, Musik, Geste, Haltung ist; die moderne soziale gastronomische Kunst, an der alle dekorativen Künste teilhaben — von der Keramik bis zur Dichtkunst, von der Gartenkunst bis zur Musik; der „sexuelle Fetischismus", dessen wirksamste und wertvollste Elemente zweifellos die Spitzen und Bänder, die Odeurs und Blumen bilden, das gedämpfte Licht, die verschleierte Stimme, das Lächeln und die schmachtenden Blicke, die feinen Anspielungen ꝛc. Doch es handelt sich gar nicht erst darum, bloße Thatsachen zu konstatieren. Wir haben dies nicht mehr nötig. Auch E. Platzhoff sagt im Kunstwart (Januar 1901, Heft 7, 8) am Schlusse seines Aufsatzes „Die Annäherung der Künste in der Gegenwart" zusammenfassend: „Es sollte nicht die Neuheit dieser Erscheinungen behauptet werden. Die Beispiele beweisen schon, wie alt sie sind. Wortzusammensetzungen, wie Tonmalerei, Farbenton, Gefühlston, Bildersprache, beweisen, daß man zu allen Zeiten sich des Gemeinsamen in der Kunst bewußt war ... Neu ist nur an diesem Prozeß das gleichzeitige Auftreten der Annäherungsversuche in allen Künsten und ihre Intensität ..."

Desto mehr drängt es uns dagegen, einen weiteren Schritt zu thun und zu den gemeinsamen Eigenschaften der erwähnten Erscheinungen, sowie zu deren Quell und Ursprung überzugehen. Ein vergleichender Blick läßt uns bald zu folgendem Resultate gelangen.

Überall, wo es sich um eine Annäherung, um eine Mischung,

um Synthese oder Synkretismus heterogener Künste und Kunstmittel handelt, da vollziehen sich diese keineswegs in vom Zufall oder von reiner Willkür diktierter Weise; es tritt darin vielmehr stets die Tendenz zu Tage, eine gewisse Entlastung der nachschaffenden Phantasie des Publikums zu bewirken. Dies können wir uns am besten klarmachen, indem wir die folgenden Autoren vernehmen, welche also unsere Seelenvorgänge während des Kunstgenießens definieren. Schopenhauer sagt (Welt als Wille und Vorstellung II, Kap. 34): „Die ... zum Genuß eines Kunstwerks verlangte Mitwirkung des Beschauers beruht zum Teil darauf, daß jedes Kunstwerk nur durch das Medium der Phantasie wirken kann, daher es diese anregen muß und sie nie aus dem Spiel gelassen werden und unthätig bleiben darf ..." Ebenso heißt es Kap. 37: „Als die einfachste und richtigste Definition der Poesie möchte ich diese aufstellen, daß sie die Kunst ist, durch Worte die Einbildungskraft ins Spiel zu versetzen."

J. Volkelt (Ästhetische Zeitfragen S. 86) nennt die Phantasie der Beschauer den „Ort, wo die Gestalten der Kunst ihr Dasein führen ... Die Gestalten der Kunst bestehen und leben als Phantasieschein." Und weiter (S. 203): „Was der Künstler in Marmor, Erz, Malerfarben, Notenzeichen, Buchstaben niederlegt, das sind nur Bedingungen und Anweisungen, die den Beschauer oder Zuhörer möglichst eindeutig und möglichst mühelos zur Gestaltung des Kunstwerks in seiner Phantasie veranlassen soll."

Richard Wagner (Oper und Drama, 1837, Bd. IV, S. 2) sagt: „An die Einbildungskraft einzig wenden sich alle egoistisch vereinzelten Künste, und namentlich auch die bildende Kunst, die das wichtigste Moment der Kunst, die Bewegung, nur durch den Appell an die Phantasie ermöglichen kann. Alle diese Künste deuten nur an."

Obigen Aussprüchen gemäß bietet somit das sinnlich gegebene Kunstwerk direkt bloß einen geringen Bruchteil der als Ganzheit betrachteten Vorgänge, Vorstellungen oder Empfindungen, die des Künstlers Hirn beim Schaffen durchbebten. Das Fehlende muß indirekt aus dem Vorstellungs- oder Erinnerungsschatz des Beschauers oder Zuhörers emporgehoben, ergänzt werden. Dies ist

dadurch möglich, daß weder die besonderen Sinneseindrücke, noch die Sinnesobjekte von uns jemals vereinzelt wahrgenommen werden, sondern stets zusammen mit einer Menge anderer Eindrücke und Gegenstände. So das Segelschiff immer zusammen mit der frischen Seeluft, dem Wellenplätschern, dem Himmel darüber; die Klänge eines Ländlers zusammen mit dem Anblick der tanzenden Paare, dem qualmerfüllten Lokal oder der grünen Rasenfläche mit den Bergen im Hintergrunde ꝛc. Mit Lotze zu reden (Mikrokosmos I, 242): „Jede Reproduktion beruht darauf, daß das Wiederbelebte (besser: erlebte) nicht allein auftauchen kann, sondern das Ganze mit sich zu bringen strebt, dessen Teil es früher bildete, und aus dem Ganzen zunächst den anderen einzelnen Teil, mit dem es am engsten verbunden war.“ Und H. Spencer folgert weiter: „Ein Sinneseindruck erschöpft sich nicht in der Erweckung eines einzelnen Bewußtseinszustandes, sondern der von ihm erweckte Zustand des Bewußtseins setzt sich zusammen aus verschiedenen mit dem gegebenen als verknüpft vorgestellten Eindrücken mittelst des Bandes der Koexistenz oder Sequenz. Man kann hieraus kühnlich schlußfolgern, daß je höher der Grad der Intelligenz, desto größer die Zahl der suggerierten Ideen.“

Der Erfolg eines Kunstwerks hängt also stets von der geschickten Handhabung der diesem zu Gebote stehenden Mittel ab; er wird um so größer sein, je mehr es dem Künstler gelingt, die Phantasie des Anschauenden zu einer Ergänzung und Abrundung, zu einer rein subjektiven Vervollständigung des einseitigen Ton- oder Farbenbildes anzuregen. Nur der, wird andererseits, den vollen ästhetischen Genuß von einem Stahlstiche empfangen, wer es vermag, mit den eintönigen Schattierungen des Stiches im Geiste das leuchtende Blau des Himmels, den harzigen Duft des Tannenwaldes, das leise Rauschen des Quells, den kühlen Luftzug des Abendwindes zu verbinden. Ja, in wem die mediceische Venus, bewußt oder unbewußt, weder die Vorstellung einer rosigen, sammetweichen, kühlen Haut, noch die einer wohlklingenden, berückenden Stimme, noch die elastischer, anmutiger Bewegungen mit anklingen läßt — für den bleibt das Meisterwerk antiker Kunst eben bloß ein kalter Steinklotz und nichts

weiter. Jede Kunst ist, als sinnlich wirkende, unvollkommen und einseitig, ebenso wie eine wirkliche Seelandschaft unvollkommen wäre, die nichts als regungslose Konturen und graue Farbenklexe aufwiese, oder wie ein Eichenhain, der sich uns nur im Rauschen seiner Wipfel bemerkbar machte. Taube oder Blinde freilich mögen einen ähnlichen einseitigen Eindruck von der sie umgebenden Welt empfangen; ein normaler Mensch nimmt sie meist mit allen Sinnesorganen zugleich in sich auf. Ganz ebenso hat jedes Kunstwerk an sämtlichen Sinnessphären zugleich seinen Anteil.

Wenn wir demnach festhalten, daß ein Marmorbild nur dann ästhetischen Genuß bietet, wenn der Beschauer über die genügende Einbildungskraft verfügt, um sich über die Einseitigkeit des künstlerischen Materials hinwegzusetzen und selbstschöpferisch darüber hinaus die vom Künstler konzipierte l e b e n d i g e Gestalt zu rekonstruieren, so überzeugen wir uns leicht, daß eine Hinzufügung entsprechender Farbentöne zu der ehedem rein geometrischen Darstellung eines Körpers die Arbeit jener rekonstruierenden Phantasie wesentlich vereinfacht, ihr entgegenkommt. Wenn es Thatsache ist, daß ein Tonwerk nur dann unser Herz bewegt, wenn wir den musikalischen Grundgedanken desselben tief genug erfassen, wenn wir uns des Gefühles, dem jenes Kunstwerk entsprang, selber bewußt werden, so ist es klar, daß jeder Hinweis auf die solche Gefühle bedingenden äußeren Umstände für uns die Rolle eines Ariadnefadens spielt. Wenn die Worte des Hebbelschen „Haideknaben" nichts anderes sind als Tasten, deren Anschlagen in unserer Seele das Erklingen jener Bilder und Gefühlsakkorde zu bewirken, jene Gemütsstimmung in uns zu erzeugen hat, deren Übermittelung des Dichters eigentliche Absicht war, so muß eine dem Gemütsleben so nahestehende Kunst wie die Musik in der melodramatischen Bearbeitung jenes Gedichtes, uns ein willkommener Führer sein bei dem Prozesse des Nachfühlens der Gemütsbewegungen des Dichters ꝛc. In allen Fällen erfordert der echte Kunstgenuß eine Ergänzung in der Phantasie: des sinnlich dargestellten, des einseitigen Symbols bis zu der Fülle und Lebenswahrheit der ursprünglichen Konzeption in der Künstlerseele. Es verhält sich damit, wie mit der Ergänzung

(in Gedanken) eines gegebenen Winkels bis zu 2 d: je größer der gegebene Winkel, desto weniger bleibt zu ergänzen übrig; je mehr Kunstmittel herangezogen werden, ein und dieselbe Idee zu versinnlichen, desto geringere Anforderungen werden damit an die ergänzende, nachschaffende Phantasie des Publikums gestellt; der Begriff des Wagnerschen „Kunstwerks der Zukunft“ im Vergleiche etwa mit der alten Shakespearebühne involviert zugleich den einer größtmöglichen Entlastung der Einbildungskraft des Zuschauers und einer Verringerung ihrer aktiven Teilnahme an der Darstellung auf der Scene. Wir treten hiermit gerade an den Kernpunkt unserer Frage heran. Ist die soeben erwähnte Entlastung der nachschaffenden Phantasie ein Übel oder nicht? Und sollte das erstere der Fall sein, — dürfen wir die Verbreitung dieses Übels der Kunst, den Künstlern an sich als Schuld, als Vergehen gegen den Geschmack anrechnen?

Ich glaube beides verneinen zu können, und zwar aus folgendem Grunde.

Wenn wir uns die spezifischen Züge unseres modernen Zeitalters zu vergegenwärtigen suchen, so drängt sich uns in erster Linie die trockene Nüchternheit unseres Jahrhunderts auf, und ferner ein immer fühlbarer werdender Mangel an Individualität und Originalität, welche beide sich auf ein Nachlassen der Spannkräfte der Einbildungskraft zurückführen lassen. Sowohl in Deutschland wie in England und anderen Ländern werden immer häufiger Stimmen laut, die sich in Klagen ergehen über das Automatenhafte, Unselbständige, über den Mangel an Kombinationstalent und Erfindungsgabe unseres jetzt lebenden Geschlechts. Eigentümlichkeiten unseres Jahrhunderts, wie die einseitige Betonung und Kultivierung der Verstandeskräfte, wie der scholastische, allem freien und frohen Leben widersprechende Charakter unseres Schulwesens, wie die allzufrühzeitige Verbannung des Kindes hinter Buch und Tintenfaß, zu einer Zeit, die für das Einsammeln lebendiger, sinnlicher Eindrücke besonders nützlich und notwendig wäre, — alles dies trug in hohem Grade dazu bei, jenen Zustand heraufzubeschwören. Nebenher mögen es auch andere, jede hohe Kulturentwickelung begleitende Erscheinungen sein, die hier mitwirkten: vor allem eine nicht zu vermei-

bende Versteinerung oder Verblassung der sprachlichen Begriffe und Vorstellungen, und ferner die Resultate einer ins Extreme gehenden Arbeitsteilung. Eine jede Sprache verfällt allmählich dem Schicksal, zwar immer praktischer und anpassungsfähiger, dafür aber auch ärmer an Kraft und Sinnlichkeit zu werden, und zwar, wie Schleicher sagt, „je reicher und gewaltiger die Geschichte, desto rascher der Sprachverfall". Wörter, die einst unmittelbar eine durchaus konkrete Handlung, einen sinnlich-plastischen Gegenstand dem Hörer ins Gedächtnis riefen, spielen heutzutage kaum noch die Rolle eines verschwommenen Symbols oder äußeren konventionellen Zeichens zur Mitteilung dieser oder jener mehr oder weniger abstrakten Begriffe. Es bedarf meist schon spezieller Fachbildung oder mindestens geschärfter Aufmerksamkeit, um hinter den verblaßten Vorstellungen wie: Begriff, Eindruck, Gegenstand, sich bäumen noch die ursprüngliche anschauliche Bedeutung mitzufühlen. Und wer empfindet noch die Übertreibung in Ausdrücken wie: „es ist reizend, das ist entzückend, sie war in Thränen gebadet"; oder wieviele wissen heutzutage gar, daß emsig mit Ameise verwandt ist, Hefe mit heben, Nachtigall mit gellen und hallen; oder daß Bräutigam auf einer früheren Entwickelungsstufe der Sprache wörtlich „Mann der Braut" bedeutete, Elend, Ahd. alilanti — „anderes Land", Wimper — „Windbraue", lehren — „auf den Weg bringen", Heuschrecke — „Heuspringer"? Eine so verblaßte Sprache, wie die unsrige, kann begreiflicherweise der Einbildungskraft nicht viel Gelegenheit geben, ihr Spiel zu entfalten; hinwiederum ist gerade diese Sprache das Hauptinstrument und die Hauptquelle unserer Geistesbethätigung. „Die Sprache ist, nach Lazarus' Ausdruck, das Organ des Geistes und der Hebel seiner Entfaltung." Diese Entfaltung ist aber eben keine allseitige, sie ruft in gewisser Hinsicht ein Zusammenschrumpfen, ein Verdorren hervor, und nur allzuberechtigt ist die Klage Hermann Grimms: „Man betrachte die Sprachen, wie diese heut allmächtigen Werkzeuge des geistigen Verkehrs abgenutzt und ausgenutzt sind, und wie sie in einem immer geringern Maße brauchbar werden, die tiefsten Gedanken des Menschen vollwichtig in sich aufzunehmen. Große Ge-

biete unseres Seelenlebens bedürfen neuer Gestaltung und neuer Worte. Man sehnt sich vergebens nach dem Munde, der sie ausspricht; man traut keiner Silbe mehr, weil die Sprache zu viel eingebüßt hat von ihrer jungfräulichen Macht, und kaum mehr fähig ist, das Geheimnisvolle zu bergen und zu bewahren."

Die immer weitergehende Arbeitsteilung auf allen Kulturgebieten trägt wiederum in doppelter Hinsicht dazu bei, den freien ungehemmten Fluß, die leichte allseitige Associationsfähigkeit unserer Vorstellungen und Phantasieprodukte zu schwächen und zu reduzieren. Durch die Einschränkung des Interesses und der Geistesthätigkeit auf einen engen Kreis wird eine Entfremdung den jenseits dieses Kreises liegenden Sphären gegenüber bewirkt, und damit ist die Associationsthätigkeit nach jenen Gebieten hin bedeutend erschwert, oft ganz unmöglich gemacht. Es fällt schwer, den eingefleischten Bureaubeamten für seiner Beschäftigung fremde Thatsachen oder Fragen zu interessieren. Ebenso schwer ist es, einem Bierbrauer Interesse für militärische oder pädagogische Angelegenheiten abzugewinnen. Nicht genug: der Weizenhändler hört gelangweilt der Unterredung zweier Weinhändler zu, und der Klassiker gähnt in Gesellschaft von Neuphilologen. Verringert das eben Gesagte die Thätigkeit der Einbildungskraft extensiv, so thut es eine andere Folge der Arbeitsteilung intensiv: in umgekehrtem Verhältnis zum Gebiets*umfang* des Spezialisten steht die Beherrschung und Kenntnis des von ihm erwählten Arbeitsfeldes, — je weniger sein Geist zu umfassen hat, desto schärfer und gründlicher, desto pedantischer vermag er dieses wenige zu durchforschen und zu analysieren, dieses aber wiederum, das genaue Vertrautsein mit den innersten Fasern und Fibern eines Gegenstandes, schließt alle Illusionen, schließt in Betreff seiner selbst jedes Regewerden jener Phantasiethätigkeit mehr oder weniger aus, ebenso wie die Anteilnahme an den Erscheinungen der Nachbargebiete. Deshalb übt die nächtliche Landschaft eine ganz andere, poetischere Wirkung auf unser Vorstellungsleben aus als dieselbe Gegend bei vollem Tageslicht; deshalb zum Teil wirkt der vielfach verschlungene, durch Schluchten und um Felsenwände führende Gebirgspfad so anziehend, während die

geradlinige, weithin übersehbare Poststraße uns nüchtern und langweilig vorkommt: in beiden Fällen hat das jenseits des Gesichtskreises Liegende, das Unbekannte, die Bedeutung eines Sporns oder Tummelplatzes für die Einbildungskraft, während die genaue, alle Zweifel ausschließende Kenntnis der Umgebung keinerlei Regung derselben aufkommen läßt. Wo stets nur Thatsachen vorliegen, da sind Möglichkeiten und Mutmaßungen, da ist der freie Vorstellungsverlauf ausgeschlossen. Die Schmiegsamkeit des Geistes verknöchert und erstarrt. Alle diese und noch manche andere Eigenschaften des modernen Kulturmenschen machen ihn mehr oder weniger reaktionsunfähig dem Kunstwerk gegenüber, sind die Hauptursache jener Apathie und Indifferenz, ja jener Verständnislosigkeit, mit der die Meisten echten Kunstwerken gegenüberstehen, und die schon Goethe den Zornesruf entlockte:

„Beschaut die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh!“
(Faust, Vorspiel auf dem Theater.)

und Wagner zu der Behauptung veranlaßte: „Unser modernes Konzertpublikum, welches der Kunstsymphonie gegenüber sich warm und befriedigt anstellt, lügt und heuchelt“ (Kunstwerk der Zukunft S. 99). Im großen und ganzen läßt sich, cum grano salis, auf unsre Kultur überhaupt Taines meisterhafte Kritik ihrer Begabung für Malerei anwenden (Philosophie de l'art 1881. La peinture de la renaissance p. 172):

„Es ist eine Eigenschaft der gesteigerten Kultur, die Anschauungen zu Gunsten der Begriffe zu verwischen. Unter dem fortwährenden Einfluß der Erziehung, der Umgangssprache, des Nachdenkens und der Wissenschaft verändert sich die ursprüngliche anschauliche Vorstellung, sie zersetzt und verflüchtigt sich, um kahlen Begriffen, richtig klassifizierten Wörtern, kurz einer Art von Algebra Platz zu machen. Der charakteristische Zug des geistigen Lebens ist nunmehr das nüchterne Raisonnement. Wenn es je zu den Anschauungen zurückgreift, so geschieht dies nur mit Anstrengung, ruckweise, mit krankhafter Heftigkeit, durch eine Art regelloser, gefahrdrohender Halluzination. Dies ist unser jetziger Geisteszustand. Wenn wir Maler

sind, so sind wir es gegen unsre Natur. Unser Hirn ist angefüllt mit gemischten, fein abgestuften, sich stets vervielfältigenden, sich kreuzenden Begriffen. Alle Zivilisationen, die unsrigen und die fremder Länder, die vergangenen und die gegenwärtigen, haben ihre Wellen und Trümmer darüber hinfluten lassen. Sprechen Sie z. B. das Wort Baum vor einem Zeitgenossen aus; er wird wissen, daß weder von einem Hunde, noch von einem Schafe die Rede ist, noch von einem Gerät; er wird dies Zeichen in ein besonderes, mit Etikette versehenes Fach schieben; dies nennen wir heutzutage verstehen. Unsere Lektüre und unser Wissen haben unsern Geist mit abstrakten Zeichen bevölkert; unsere Gewohnheit leitet uns regelmäßig und logisch von einem zum andern über. Nur flüchtig und bruchstückweise gewahren wir die bunten Formen; sie haften nicht dauernd in uns; sie werden kaum angedeutet und verschwinden sofort. Sie zurückzuhalten und näher zu bestimmen gelingt uns nur durch Willenskraft, nach langer Übung, nach einer Umerziehung, welche unserer gewöhnlichen Erziehung Gewalt anthut; diese schreckliche Anstrengung verursacht Leiden und Fieber; unsere größten Koloristen, Litteraten oder Maler sind maßlose, überspannte Phantasten. Die Künstler der Renaissance, im Gegenteil, sind Seher. Dies selbe Wort Baum, wenn es von einem noch normalen, gesunden Kopfe vernommen wird, läßt ihn sofort den ganzen Baum sehen, mit seiner rundlichen, beweglichen, schimmernden Blättermasse, mit den schwarzen Winkeln, die seine Äste am blauen Himmel beschreiben, mit seinem runzligen von breiten Rinnen durchfurchten Stamme, mit seinen in die Erde versenkten Füßen, zum Schutz gegen Wind und Wetter, sodaß ihr Gedanke, anstatt sich auf ein Zeichen, eine Chiffre zu reduzieren, ihnen ein belebtes, vollständiges Schauspiel gewährt. Sie verharren dabei ohne Mühe, sie kehren ohne Anstrengung dazu zurück; sie greifen das Wesentliche davon heraus; sie hängen sich nicht mit peinlicher, hartnäckiger Kleinlichkeit an die Einzelheiten, sie erfreuen sich ihrer schönen Phantasiegebilde, ohne sie aus sich herauszureißen und krankhaft hinauszustoßen, wie einen Fetzen des eigenen Leibes. Sie malen, wie ein Pferd läuft, wie ein Vogel fliegt — von selbst, ohne besondern

Antrieb von außen; die farbigen Gestalten sind die natürliche Sprache des Geistes; wenn der Beschauer sie auf Fresken oder Ölbildern betrachtet, so hat er alle schon vorher in sich selber gesehen, er erkennt dieselben bloß wieder; jene Gestalten sind ihm durchaus keine Fremden, die mit künstlichen Mitteln auf die Scene gezerrt werden, durch archäologische Kombinationen, gewaltige Willensanstrengungen und akademische Übereinkunft; — sie sind ihm so vertraut, daß er sie bis in das Privatleben und in die öffentlichen Ceremonien einführt."

Und nun halten wir den soeben erörterten Zug der modernen Geistesentwickelung gegen das höher konstatierte Faktum einer Vermengung der Künste. Hier ein Erschlaffen der freien, sich selbst bestimmenden Phantasiethätigkeit überhaupt, dort ein Entgegenkommen der Kunst der nachschaffenden Phantasie des Publikums gegenüber. Hier das Bedürfnis nach einer Krücke, dort die Darreichung einer solchen: Nachfrage und Angebot korrespondieren einander vollständig. Und nun stellen wir von dem gewonnenen Gesichtspunkt aus noch einmal unsere Frage: „Ist die mehrfach erwähnte, freiwillig gebotene Entlastung der nachschaffenden Phantasie beim Kunstgenuß ein Übel, und dürfen wir die Kunst dafür verantwortlich machen?"

Die Zeit ist überwunden, da man die Kunst für ein Privilegium der höheren, der besitzenden Gesellschaftskreise hielt, da man der Kunst die Rolle bloß eines raffinierten Zeitvertreibs, eines kostspieligen, dem wirklichen Leben fremden Amüsements zugestand. Eine höhere und zugleich tiefere Auffassung hat jene alte Ansicht größtenteils verdrängt. „Die Kunst ist kein bloßes Genießen, Zerstreuung oder Zeitvertreib; die Kunst ist etwas Großes. Die Kunst ist ein Organ des Lebens der Menschheit" (Tolstoi). P. Schultze-Naumburg bemerkt in einem Aufsatz*): „Goethe sagt einmal: Zeichnen um zu zeichnen, wäre wie reden um zu reden. Und dieser kurze Satz wirft unser schönes l'art pour l'art gradwegs und unrettbar über den Haufen." Die Kunst gilt nun nicht mehr allein als Kultur*produkt*, sondern ebensowohl als Kultur*faktor*. Sie nimmt thätigen Anteil an dem

*) Kunstwart 1900. Kunst u. Kunstpflege. Leipzig (Diederichs) 1901.

rastlosen Kampfe um die edelsten Güter der Menschheit und an der Überwindung der auf Erden waltenden Mächte des Dunkels. Zwar lassen ihre Siege, ihre Gaben sich weder mit der Elle, noch mit der Wage messen, aber dafür herrscht sie auf einem Gebiete, wohin ihr keine der Schwestern folgen kann. Wo die Mächte des Handels und der Industrie nicht Fuß fassen können, wo die wissenschaftliche Analyse ohnmächtig ist, wo die Begriffssprache des alltäglichen Verstandes nicht mehr ausreicht, da beginnt die seherische Wirksamkeit der Kunst. Sie ist die Vermittlerin aller weltbewegenden, nicht definierbaren, sondern nur durchzuempfindenden Ideen; sie ist, gleich der Morgenröte, Verkünderin jener nahenden Sonnen, die unser sinnliches Auge noch nicht zu sehen vermag; sie ist die Gebieterin über alle jene Gefühle, über alle jene am geheimnisvollen Grunde unseres Wesens schlummernden Kräfte, aus deren Schoß jederzeit entsprang und entspringen wird, was groß und erhaben, was göttlich und menschenbefreiend ist. Einer solchen Brücke zwischen dem Genius der Geistesheroen und der breiten Masse des Volkes dürfen wir uns nimmermehr berauben. Dieses würden wir aber thun, wenn wir den einseitigen Eigensinn jener Kunstrigoristen berücksichtigen wollten. Besser eine Mischkunst, als gar keine, oder vielmehr eine solche, welcher jeder Zugang zu der Volksseele versperrt ist. Wir mögen uns so oder anders zu der Psychik eines Geschlechts verhalten, das eine solche Entwickelung der Künste bedingt; wir mögen darin ein Symptom der Entartung oder einer höheren Geistesentfaltung erblicken — dies ist eine andere Frage. Nimmermehr aber darf die Kunst darum verdammt werden, daß sie ihre segenbringende Mission eher unter neuen Bedingungen fortsetzen, als ihr entsagen und sich kleinmütig vom Schauplatz zurückziehen will, daß sie einem stärker und stärker werdenden Bedürfnisse der Gesellschaft entgegenkommt.

Aber noch eine letzte Frage drängt sich uns auf. Wenn die oben erörterte Annäherung und Vermischung der Künste im Wachsen begriffen ist, — was ist dann das Ziel, dem diese Entwickelung zustrebt? Im allgemeinen läßt sich auf dieses so häufig an geschichtliche Erscheinungen gerichtete Quo vadis? selten eine strikte, befriedigende Antwort bieten. Im gegebenen Falle jedoch sind wir

im stande, a priori mit einiger Sicherheit jenes Ziel des Weges anzugeben: es liegt auf der Verlängerungslinie des heute auf künstlerischem Gebiete sich vollziehenden Prozesses, und Gervinus hat es uns im IV. Bande (S. 18) seiner Geschichte der deutschen Dichtung unbewußt vorgezeichnet: „Das Epos fällt in Zeiten, wo die Kraft der Phantasie so lebendig ist, daß sie keiner Hilfe bedarf; aber das Drama in solche, wo die Sinnlichkeit stumpf geworden ist, und wo daher dem Auge eine hinzukommende Nahrung geboten wird, die die erschlaffende Sinnlichkeit und Einbildungskraft unterstützen soll."

Dieses Drama ist nun aber selbstverständlich kein sogenanntes Lesedrama, nicht jener Litteraturtorso, zu dessen Verteidigung noch unlängst Julius Hart so geharnischt zu Felde zog; es ist auch nicht unsere moderne öffentliche theatralische Kunst mit ihren, wie Wagner sagt „eher kunstfertigen, als künstlerischen Leistungen", es ist eine harmonische, organische Verschmelzung all jener in den Mischkünsten meist erst zu zweien oder dreien vereinigten Einzelkünste; es ist, mit anderen Worten, ein Kunstwerk, ähnlich dem „Kunstwerk der Zukunft", welches einst R. Wagner im Geiste sah und in Bayreuth zu verwirklichen strebte. Denn sollte auch F. Th. Vischer in Einzelheiten Recht haben mit seiner Verurteilung dieser Zukunftsoper, die er ein Phantom, eine Strapaze, ein Ungeheuer nennt, die Idee und der Gedankengang des genialen Komponisten des „Nibelungenrings" entspricht in den Hauptpunkten ganz unserer in den folgenden Kapiteln verfochtenen Ansicht, sowie den oben schon dargelegten Gedanken.

Warum hören wir ein und dasselbe immer wieder aus dem Munde der verschiedenartigen Künstler und Denker, des Malers und Dichters, des Bildhauers und Musikers: „Der Kunstgenuß beruht einzig und allein auf der Aktivität der Phantasie des Beschauers oder Zuhörers?" — Es ist nur eine Antwort: Jede Kunstgattung kultiviert, bei Lichte betrachtet, bloß ein Segment des Sonnenballs — jenes vollen, einen, lebendigen, sie alle tragenden Kunstwerks; sie alle sind — ich greife zu einem spiritistischen Ausdruck — teilweise, stückweise Materialisationen des noch ungeborenen, nach Entstehen ringenden „Dramas". „Jede Kunstart teilt sich verständlich nur

in dem Grade mit, als der Kern in ihr ... dem Drama zureift. Allverständlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunstschaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird" (R. Wagner). Wie steht es nun mit der tieferen Begründung dieses Begriffs eines „Dramas"? Wir werden sehen, daß derselbe ganz dem natürlichen Entwickelungsgange der Kunst entspricht. Dies „Drama" ist nicht bloß als Remedium erwünscht, es ist auch die notwendige Folge eines langen, vorhergehenden geschichtlichen Werdens.

2. Kapitel.

Entstehung und Entwickelung des Dramas.

> Die paar tausend Jahre, die wir mit dem Namen Geschichte bezeichnen, sind ein spannenlanger Abschnitt von einer Strecke, die nach Meilen gemessen werden könnte. H. Grimm.

Das vorhergehende Kapitel suchte den im Folgenden überall festzuhaltenden Begriff eines „Dramas“ aufzustellen, welches von einer nicht abzuleugnenden Eigenschaft unsres Zeitalters als Gewölbe-Schlußstein gefordert erscheint, für eine durch die Mischgattungen markierte gegenseitige Annäherung der Künste. Ob beweiskräftig oder nicht, lassen diese unsre Ausführungen jedenfalls der Meinung Raum, dieses „Drama“ — ich will es der Kürze halber „Volldrama“ nennen — sei eine pathologische Erscheinung, ein Krankheitsprodukt, ein, wenn auch notwendiges — Übel. Ein kurzer Streifzug durch das noch kaum angebaute Gebiet der Kunstevolution wird aber hoffentlich eine andere Ansicht in uns befestigen: daß nämlich jenes Volldrama etwas durchaus Organisch-Notwendiges im Kulturleben ist, daß die oben erwähnte Phantasiearmut in keinerlei kausalem Zusammenhang damit steht, daß vielmehr sie und das Auftauchen der „Mischkünste“ blos Begleiterscheinungen eines tiefer sich vollziehenden Prozesses sind, — eine *zufällige* unter vielen *möglichen* Formen, in der eine lange zurückgestaute Funktion das ihr zukommende Daseinsrecht reklamiert.

Es ist eine wohl schon hier und da berührte, aber noch kaum je ernstlich in Betracht gezogene Thatsache, daß die Handbücher

der Poetik, Litteraturgeschichte zc. mit ihren historischen Angaben über das Werden des Dramas viel zu spät einsetzen. Die Geschichte des griechischen Dramas läßt man mit Erwähnung des Erigenes aus Sikyon oder des Thespis aus Ikarion anheben, der Beginn der mittelalterlichen Dramatik wird auf das 5. oder 4. Jahrhundert festgelegt. Dabei tauchen die Grundformen der Tragödie und Komödie als etwas bereits durchaus Fertiges aus dem Dunkel auf und die Entstehung des Dramas scheint, trotz aller spitzfindigen Konstruktionen und künstlichen Ableitungen, bald eine ganz willkürlich geschaffene Poesiegattung zu sein, bald völlig dem Satze ex nihilo nihil Hohn zu sprechen. Man geht eben nach kurzer Einleitung vom Ungewissen und Dunkeln der Vorzeit, in welche sich die Anfänge, wie aller Künste, so auch des Dramas verlieren, einfach zu dem Momente über, da eine dramatische Darstellung zum erstenmal mit einem einzelnen Dichternamen verbunden auftritt. Mit andern Worten, das Drama tritt auf mit einigen klar ausgeprägten Zügen, deren allmählige Entfaltung mit Stillschweigen übergangen wird: 1. es tritt auf als bewußt-absichtlich geschaffenes Werk eines speziell begabten künstlerischen oder mindestens schriftstellernden Individuums, 2. es besitzt einen ausgesprochenen ästhetischen oder ästhetisch-religiösen Charakter, 3. es ist bereits zum Bühnen- oder Theaterstücke zurückgedämmt, ohne daß — die sehr lückenhaften und hypothetischen Hinweise auf den Dionysoskultus und die Wechselreden während des katholischen Gottesdienstes abgerechnet — sein einstiges Überschwemmungsgebiet auch nur andeutungsweise erwähnt würde.

Zu alledem ist jedoch die Poetik nicht berechtigt, falls sie nicht mehr nüchterne Chronik sein, sobald sie auch dem psychologischen und genetischen Standpunkt genügen will; denn jener Thespis oder Erigenes ist selber Vertreter des Litteraturdramas erst dank einer Arbeitsteilung, die vor Jahrtausenden anhob und, parallel mit der Abzweigung jenes Dramas von einer vagen und homogenen Funktion des Urmenschen, aus dem Kollektivträger der letzteren nach und nach den Dramendichter ausschied. Man darf eben nie vergessen, daß alle Kunst, alle Gesetzgebung, alle religiös-philoso-

phische Spekulation aus dem Schoße des Volkes entsprossen; daß da, wo die Entwickelung dieses Volkes natürlich und ungestört verlief, sich streng genommen gar keine Grenze zwischen Volksdichtung und Kunstdichtung ziehen läßt. Je weiter zurück, desto mehr verliert der Dichter an Selbständigkeit, desto mehr tritt er hinter seinem Werk zurück und desto mehr verdankt er dem fertigen, von Vorgängern und Zeitgenossen mitgeschaffenen Stoffe der Dichtung. Die Übergänge sind stetig; wo wir Lücken zu sehen glauben, sind es nur Lücken in der Überlieferung; das Auftreten des dichtenden Künstlers und seiner Leistungen an einen festen Punkt zu heften, es mit einem historisch fixierten Namen zu verknüpfen, er laute nun Thespis, Gregor von Nazianz oder König Sudraka, ist völlig willkürlich. Maßgebend ist dabei stets nur der Zufall, ebenso wie es bloß Zufall und ohne Bedeutung für die frühere Existenz dieser Dinge war, daß der Sauerstoff im Jahre 1774 und Amerika 1492 entdeckt wurde und nicht 50 oder 60 Jahre früher oder später.

Freilich wo die historischen Data aufhören, da — hören sie eben auf, und da ist es auch mit jeder pragmatischen, Subjekt und Milieu auseinanderhaltenden historischen Darstellung aus, nur dürfen wir nie außer acht lassen, daß die geschichtliche Tradition sich keineswegs mit dem Leben der Menschheit deckt, so wenig wie unser jeweiliges individuelles Bewußtsein die ganze Tiefe und Weite der Menschenseele zu erschöpfen und direkt zu durchmessen vermag. Doch wo die Tastorgane und Fühlfäden der historischen, philosophischen und archäologischen Forschung den Boden verlieren, da giebt es dennoch indirekte Methoden und Hilfsmittel, welche, ohne auf absolute Exaktheit Anspruch erheben zu können, dennoch uns einen Ausblick, gleichsam aus der Vogelperspektive, über die prähistorischen Zustände gewähren, und welche uns in Gedanken die nicht leuchtenden, außerhalb der irdischen Lufthülle liegenden Teile der Meteoritenbahnen erschließen und vorstellen lassen.

Zu diesen Mitteln gehören vor allem Rudimenterscheinungen während der historischen Periode, ähnlich dem Processus Vermiformis, den Überbleibseln des Panniculus Carnosus, den Morgagnischen

Taschen auf anatomischem Gebiet; oder dem französischen e muet, dem deutschen e nach i oder h vor Mitlautern (hier, zehn), dem englischen k in knife oder knight auf dem Gebiete der Schriftsprache. Ferner Beispiele der Analogie und Homologie, welche beide auf die schon zum Axiom gewordene Annahme sich stützen, daß überall auf Erden dieselben Ursachen, ceteris paribus, dieselben Wirkungen hervorrufen, daß etwaige Differenzen hingegen stets auf Kosten der begleitenden Nebenumstände und der Verschiedenheit der Bedingungen zu schreiben sind. Endlich eine vorsichtig gebrauchte Vergleichung mit Funktionsansätzen und Parallelen aus dem Tierreiche und dem Leben des Kindes — gewissermaßen ein „embryologisches Zeugnis für die Abstammung“ dieser oder jener Erscheinung.

Nun aber steckt die entwickelungsgeschichtliche Behandlung der Geisteswissenschaften zum Teil noch in den Kinderschuhen, und wenn Männer wie Müllenhoff, Steinthal, v. Liliencron und Scherer für die Descendenztheorie der poetischen Gattungen kaum mehr als den Grundstein legen konnten, so darf an die weiter unten entworfene Skizze über die viel entferntere Abstammung aller Künste überhaupt, so darf an diesen Versuch nicht der Anspruch gestellt werden, absolut unanfechtbare Fakta und Sätze zu Tage zu fördern. Dies Buch setzt überhaupt seine Hoffnungen bei dem unternommenen Feldzuge nicht sowohl auf etwaige Überlegenheit der Taktik — dazu fehlen mir die Detailkenntnisse — als auf seinen strategischen Plan. Wenn es mir gelingen sollte, in vier Kapiteln, von ganz verschiedenen vier Windrichtungen aus vorgehend, zu demselben Resultate zu gelangen, so muß, denke ich, diese Übereinstimmung ihm mindestens dieselbe Glaubwürdigkeit verleihen, wie es eine genaue, aber auf einen Punkt sich versteifende Prüfung des Thatsachenmaterials zu thun vermöchte.

An keinem anderen Beispiel lassen sich Fragen der Dramaturgie besser erörtern als an dem des griechischen Dramas. Es hat sich einerseits mit seltener Regelmäßigkeit und Übersichtlichkeit entwickelt, andererseits verfügen wir zu seiner Beurteilung über ein genügendes Material, sowohl dem Zeitumfang, wie der Anzahl der Stücke und

der erläuternden sonstigen Berichte nach. Über das Theater Chinas sind wir noch zu wenig im Klaren. „Die Zeitmessung der indischen Kultur- und Litteraturgeschichte liegt so im Argen, daß sie erst durch die Bemühungen der europäischen Forscher und Finder nach und nach hergestellt werden muß . . . Kein Wunder demnach, daß für die Entwickelungsgeschichte der indischen Dramatik genaue Zeitbestimmungen soviel wie gar nicht vorhanden sind. Ganz unzweifelhaft ist nur, daß Alt-Indiens Drama schon eine lange Zeit des Wachstums hinter sich haben mußte, bevor es Früchte zeitigen konnte wie das Schauspiel Mritschchakatika." Die Ägypter scheinen wohl niemals ein eigentliches Theaterdrama besessen zu haben, obgleich gewisse Ansätze dazu vorhanden waren. Herodot wenigstens berichtet (II, 171) von einem bei Sais gefeierten nächtlichen Feste, während dessen die Leiden des Osiris dargestellt wurden.

Dennoch aber leidet auch die Geschichte des griechischen Dramas an dem soeben erwähnten Mangel: sie beginnt um eine Zeit, die dem Höhepunkt des Athenischen Theaters unmittelbar vorausgeht, zu einer Zeit, als Hellas ein vollendetes, großartiges Epos, eine hochentwickelte, reiche Lyrik besaß, als die bildenden Künste sich für die Glanzperiode vorbereiteten, die ihnen zu Perikles' und Phidias' Zeit beschieden war. Mit einem Wort, dies Drama tritt in voller Blüte, ganz unangemeldet, wie ein deus ex machina, plötzlich in den Kreis der schon halbentfalteten Kultur herein. Woher kam es? Wovon stammt es ab? Vom Dionysoskultus? — Damit ist die Antwort nur hinausgeschoben. Warum vom Dionysoskultus? Wie entstand der Dionysoskultus? — Die mageren Erklärungen der Litteraturgeschichte können schwerlich einen ernstlich Fragenden zufriedenstellen. Somit bleibt auch hier die Frage offen nach den Schicksalen des Dramas, ehe es in das Athenische Theater und zugleich damit in die Geschichte eintrat, im 7., 8., 9., 12. ꝛc. Jahrhundert vor Christi Geburt also.

Wollten wir in solcher Weise Schritt für Schritt zurückzugehen suchen, so kämen wir natürlich nicht weit. Wir müssen es auf andere Art probieren, und ich will dies an einem Vergleich klar machen. In Krain, bei Planina, tritt ein Fluß aus dem Gebirge ans Sonnenlicht, unerwartet einer dunkeln Höhle entströmend. Woher mag er

kommen? In welcher Richtung liegt sein Ursprung? Direkt aufwärts den Flußlauf verfolgen können wir nicht. Muß uns darum ewig unbekannt bleiben, wie und wo ungefähr das unterirdische rätselhafte Wasser sich den Weg bahnte? Nicht doch: auf indirekte Weise überzeugt man sich davon, daß dieser die Unz genannte Fluß die Fortsetzung sei jenes andern, der viel südlicher in der Adelsberger Grotte verschwindet und den Namen Poik trägt. Nun können wir in Gedanken den unsichtbaren Teil des Stromes annähernd auf der Landkarte markieren! Einzelne seiner Biegungen, Wendungen und Wasserfälle werden wir zwar nie angeben, doch die allgemeine Richtung von Süden gen Norden steht uns nun fest. Adelsberg-Planina ist diese Richtung. — In unsrem Falle ist Planina die Zeit des Thespis und Äschylos. Wie heißt aber unser Adelsberg, damit auch wir jene Punktierlinie, ziehen d. h. die prähistorische Entwickelung des Dramas rekonstruieren können?

Wenn wir festhalten — und wir müssen es —, daß die Entwickelung und Wirksamkeit des Geistes im Leben unseres Geschlechts einem einheitlichen Gesetze unterworfen, dann muß dieses Gesetz überall auf den einzelnen Gebieten nachweisbar sein, auch auf dem der Kunst. In welcher Form nun vollzieht sich jeder Fortschritt auf geistigem Gebiet, auf welchem Wege errang unsere Kulturgeschichte ihre Siege über die Materie und die Naturgewalten? In der Form, auf dem Wege der stetigen Arbeitsteilung, ohne Zweifel. In nationalökonomischer Hinsicht war ursprünglich die Teilung der Arbeit „rein naturwüchsig; sie besteht nur zwischen den beiden Geschlechtern. Der Mann führt den Krieg, geht jagen und fischen, beschafft den Rohstoff der Nahrung und die dazu nötigen Werkzeuge. Die Frau besorgt das Haus und die Zubereitung der Nahrung und Kleidung, kocht, webt, näht. Jedes von beiden ist Herr auf seinem Gebiet: der Mann im Walde, die Frau im Hause" (Engels 1894, Der Ursprung der Familie ... S. 164). Ferner: als einige Stämme sich vorwiegend auf Züchtung des Viehs warfen, sonderten sich die Hirten aus der Masse der übrigen Barbaren ab und es entstand die erste große gesellschaftliche Teilung der Arbeit. Zum erstenmal kommt es zu einem regelmäßigen Austausch der Produkte

zwischen Jäger- und Hirtenstämmen. Die nächste große Teilung der Arbeit ist die Absonderung des Handwerks vom Ackerbau. Es entsteht Warenproduktion, Warenaustausch und Handel. Schließlich fügt die Zivilisation eine dritte Arbeitsteilung hinzu: es entsteht eine Klasse, die, ohne selbst an der Produktion teilzunehmen, sich dieselbe ökonomisch unterwirft, sich zum Vermittler zwischen den Produzenten aufschwingt — die Klasse der Kaufleute.

Eine ähnliche Differenzierung fand auf dem Gebiete der staatlichen, obrigkeitlichen Funktionen statt. Noch zu Homers Zeiten in Griechenland, während der Samniter- und Etruskerkriege in Italien scheint der König oder der höchste Beamte oft Repräsentant aller gesellschaftlichen Funktionen gleichzeitig zu sein. Er wird uns geschildert als Regierender, als Feldherr im Kriege, als Richter in der Volksversammlung, als Kaufmann zur See, als Handwerker zu Hause, als Landwirt im Felde, als Priester vor dem Altar, als Sänger beim Gastmahle. Heutzutage sind alle diese Eigenschaften auf besondere Individuen verteilt. Wir haben einen Ministerrat, einen Gerichtshof, eine Geistlichkeit, einen Generalstab 2c.

Und wie hat sich wiederum das Handwerk, die Industrie gespalten und wieder gespalten in zahllose Spezialfächer und Unterspezialitäten: in Tischler, Schuster, Steinmetze, Weber, Schmiede! Wie hat dieser letztere sein Fach abermals zersplittert! Was könnte heutzutage ein Jünger Plutons leisten, der gleichzeitig Hufe und Schlösser, Schwerter und Federmesser, Pflüge und Kanonenrohre, Uhrfedern und Schiffsmaschinen fabrizieren wollte? Aber wir können den Menschen nicht allein als sozialpolitische Einheit und als Industrieträger auffassen, sondern ebensogut als kunstübendes Subjekt; ja wir müssen sogar diese seine letztere Thätigkeit stets parallel und in Wechselwirkung mit den andern betrachten, ebenso wie der Naturforscher streben muß, die besondere Tierspezies nicht auf eine von ihm willkürlich gewählte Lebensäußerung hin zu prüfen, sondern die Gesamtheit seiner Fähigkeiten und Eigenschaften zu überschauen. Und giebt es denn etwa, streng logisch genommen, einen wesentlichen Unterschied zwischen Arbeitsteilung im Kulturleben und Divergenz der Struktur und der Formen im Naturleben?

Dasselbe Gesetz, welches im Fundament des organischen Lebens wirkt, waltet auch im Oberbau der Kulturentwickelung. Das beweist uns der erste vergleichende Blick, sobald wir nur den Sinn der Warnung Hermann Pauls (Prinzipien der Sprachgeschichte 1886, S. 22. 25. 26) beherzigen: „Zwischen Abstraktionen giebt es überhaupt keinen Kausalnexus, sondern nur zwischen realen Objekten und Thatsachen ... Es ist eine irreführende Ausdrucksweise, wenn man sagt, daß ein Wort aus einem in einer früheren Zeit gesprochenen Worte entstanden sei: als physiologisch-physikalisches Produkt geht das Wort spurlos unter, nachdem die dabei in Bewegung gesetzten Körper wieder zur Ruhe gekommen sind ... Soll aber die Beschreibung (der gegebenen Zustände und Funktionen) eine wirklich brauchbare Unterlage für die historische Betrachtung werden, so muß sie sich an die realen Objekte halten.“ An Abstraktionen aber halten wir uns, wenn wir die Kunst oder die Sprache wie etwas selbständig Existierendes behandeln — es spukt eben immer noch etwas vom Streit der Nominalisten und der Realisten unter uns. In eben dem Sinn, wie es keine Sprache für sich, unabhängig vom Sprechenden, giebt, außer in unserer Vorstellung, ebenso giebt es kein Handwerk, sondern nur Handwerke ausübende Menschen, keinen Glauben, sondern eine „Gemeinde der Gläubigen“, keine Kunstgeschichte, sondern bloß eine Geschichte der Künstler, d. h. solcher Individuen, welche ihre körperlichen und geistigen Kräfte vorwiegend künstlerisch verwerten, an Fertigkeit im wissenschaftlichen Denken oder im kaufmännischen Kombinieren dagegen hinter andern zurückstehen.

Wenn dem so ist, dann läuft aber der Begriff der Arbeitsteilung und der Begriff des aus Variabilität und Kampf ums Dasein resultierenden Divergierens der tierischen Organismen auf dasselbe hinaus. Im Tier- und Pflanzenreich werden die Organe und ihre Funktionen differenziert, im gesellschaftlichen Leben desgleichen, in hervorragendem Maße die Organe des Nervensystems und des Großhirns, welche ja nichts anderes sind als physische Korrelate ihrer psychischen (sozialökonomischen, wissenschaftlichen, künstlerischen) Funktionen. Oder beginnen wir beim andern Ende. Die Nachfolger

des vielseitigen Aristoteles spezialisierten sich, der eine für Physik, der zweite für Botanik, der dritte für Ästhetik 2c. Mit demselben Recht aber dürfen wir sagen: die Nachkommen des bekannten, längst ausgestorbenen Urgreifs (Archaeopteryx lithographica), dieser verbindenden Mittelform zwischen Reptil und Vogel, teilten unter sich die vom Urahn an sie vererbten Eigenschaften; auch sie „spezialisierten" sich sozusagen, die einen vorwiegend für die dem Kriechen, Schwimmen, dem Amphibienleben günstigen Bewegungen und Verrichtungen, die andern für die dem Fliegen, der Herausbildung der Schwingen 2c. dienlichen Funktionen. Ebenso war es eine Art „Arbeitsteilung", als einst der unlängst vom Prof. Marsh entdeckte **Dinoceras mirabilis** sich allmählich zu drei oder mehr Arten differenzierte: die einen seiner Ururenkel interessierten sich schließlich mit Vorliebe für die fleischfresserischen Tendenzen des Vorfahrs, die zweiten wandten sich immer mehr dem Wiederkäuen zu, die dritten übernahmen die Pflichten und Gewohnheiten des modernen Rhinozeros, während jener Vorfahr noch alles dies in einer Person betrieb.

Es ist somit ein Gesetz, welches die Entwickelung dieser Erscheinungswelt beherrscht und welches sich mit Herbert Spencer als „Übergang des Stoffes" von einer unbestimmten inkohärenten Homogenität zu einer bestimmten kohärenten Heterogenität definieren läßt, „während dessen auch die Bewegung (also auch die Funktionen) einer ähnlichen Transformation sich unterzieht". Mit einem Worte: wir dürfen uns mit vollem Rechte an die „Descendenztheorie" anlehnen, an die „indirekte Auslese", an das „Überleben der Tüchtigsten", an die „Anpassung und Variabilität" u. d. mehr Thatsachen aus Darwins Lehre, natürlich alles **mutatis mutandis**.

Da stoßen wir aber vor allem gleich auf Darwins mehrfach mit Nachdruck betonte Behauptung, daß ein Organ und folglich auch dessen Funktion durch die natürliche Zuchtwahl oder die indirekte Auslese niemals völlig neu geschaffen, sondern überall nur umgebildet und vervollkommnet werden kann. Und dies führt uns zu einem folgenschweren Schluß in Betreff des Dramas. Demnach mögen wir hinabsteigen an der Leiter der Organismen, so tief wir wollen, immer müssen Elemente und Fakta sich ermitteln lassen,

welche implicite, wenn auch vielleicht in fast absolut unkenntlicher Form, Keime enthalten, denen später unter anderem, durch stete Umbildung, das Drama entsprang. An der fließenden Grenze des Tier- und Pflanzenreiches noch, ja darüber hinaus, werden wir bei genügender Aufmerksamkeit immer auf Erscheinungen stoßen, die wir in gewissem Sinne als Vorläufer der „Antigone" und des „Prometheus" zu betrachten haben, wenn auch nur in dem Maße, wie etwa die Urzelle oder ein Mollusk als entfernter Vorläufer eines Sophokles und Äschylos zu gelten hat.

Denken wir uns denn einen beliebigen primitiven Organismus und überlassen wir das Wort für einige Zeit Alfred Fouillée, welcher in seinem Aufsatz „Le langage des émotions" (Revue des deux mondes 1887, Mars p. 166) folgenderweise schlußfolgert: „Die elementarsten Tiere, die nächsten Nachbarn der rein vegetativen Lebensformen, welche weder über ein Nervensystem, noch über Muskeln verfügten, besaßen wohl auch nicht die Fähigkeit, sich an ihrem Wohnort von einem Punkte zum andern zu bewegen; dennoch äußerten sicherlich sogar diese primitiven Wesen gewisse Tendenzen, die allgemeine Thätigkeit entweder zu steigern oder herabzusetzen, je entsprechend der Annäherung oder Entfernung eines nutzbringenden oder schädlichen Objektes. Diese Tendenzen mußten nun, dank ihren Vorteilen, auf dem Wege der natürlichen Zuchtwahl aus den übrigen heraus gehoben und verstärkt werden. Man kann noch, mit Schneider, hinzufügen, daß die Zunahme der allgemeinen Thätigkeit, sogar wenn das Muskelsystem noch fehlt, sich stets als Expansion äußert, die Abnahme als Kontraktion. Ausdehnung und Zusammenziehen sind der Ursprung aller anderen vitalen Bewegungen und damit zugleich aller Ausdruckszeichen: dies ist die Wurzel aller Mimik."

Diese Keime positiven und negativen Verhaltens, samt den korrespondierenden Empfindungen, differenzieren sich und werden allmählich, in Verbindung mit der deutlicheren Vorstellung des reizenden Objekts, zu dem, was Darwin Gemütsbewegungen und deren Ausdruck nennt. „Während des Zustandes der Freude reproduzieren und unterstützen die verschiedenen Organe ihrerseits bloß die Allgemeinbewegung der Expansion: die Gesichtszüge glätten sich, die

Augenbrauen heben sich, der Mund wird geöffnet, der ganze Gesichtsausdruck ist sozusagen ‚offen‘, die Stimme wird lauter und der Tonlage nach höher, die Gesten werden gewissermaßen freier und lebhafter — als schwungvollere und häufigere Bewegungen. Man spricht mit vollem Recht davon, daß Herz und Lungen sich weiten, daß ihre Thätigkeit leichter vor sich geht; die Gehirnfunktionen vollziehen sich rascher und müheloser; der Geist ist viel lebhafter; das Empfindungsvermögen ist expansiver, die Stimmung wohlwollender.“ Das Entgegengesetzte findet statt bei der Schmerzempfindung. „. . . Alles dies läßt sich schließlich als eine allgemeine Bewegung des Willens zum oder vom Objekt definieren, und die in Wechselbeziehung stehenden organischen Bewegungen der Ausdehnung und Kontraktion sind die wahren Erzeuger der ‚Gefühlssprache‘ oder des Gefühlsausdrucks.“

Fouillée geht von hier aus zu dem Gedanken über, daß die Einheitlichkeit und innere Wechselbeziehung der verschiedenen Weisen, auf welche eine Gemütsbewegung von Körpern ausgedrückt wird, daß diese Koordination derselben auf einer Art Sympathie und Synergie der niederen Einheiten beruhe, aus denen sich der Organismus zusammensetzt; — ähnlich dem, wie die Bedeutung eines Kunstwerkes darin bestehe, daß es die Bande der Sympathie um die ganzen Individuen schlinge und auf dem Boden eines gemeinsamen Gefühles vereinige. „Daher rührt es, daß alle Organe, Herz, Arterien, Nerven und Muskeln, mit dem Gehirn sympathisieren und jedes in seiner eigenen Sprache die Leiden und Freuden erzählt, welche sie miteinander teilen. Darum auch sympathisiert das Hirn mit den Organen, wandelt ihren Schmerz in Traurigkeit, ihre Eindrücke in Empfindung; es sendet ihnen seinen Schmerz zu und erhält ihn vervielfältigt zurück: ein trauriger Gedanke hat bald Myriaden schmerzlicher Empfindungen zum Gefolge, angefangen von der Bewegung des Herzens und der Brust bis zu den alleräußersten Körperteilen.“ — Doch genug hiervon. Unser Weg ist weit, und wir wollen wieder eigene Pfade wandeln.

Vorläufig haben wir, was wir wollten. Wenn wir die Zeit des Thespis als unser „Planina“ bezeichneten — nehmen wir noch

einmal jenes Gleichnis auf —, so ist unser Adelsberg das soeben von Fouillée Erörterte: der ursprünglichen Expansion und Kontraktion entstammten alle spätern, die Gefühle ausdrückenden und vermittelnden Organfunktionen! Hier also haben wir auch den Ursprung der im Drama dargestellten Gefühle zu suchen — denn was ist jedes Kunstwerk anderes als eine Gefühlsprojektion? Hier wird der zukunftschwangere Keim vom Strom der Zeit unsrem Blick entzogen, auf eine weite Strecke hin, um dann im griechischen Amphitheater voll ausgewachsen wieder ans Licht zu treten, gleich einer Aphrodite Anadyomene schön und strahlend. Es bleibt uns noch die fehlende Strecke mit einigen Punkten zu markieren: von der Qualle und Amöbe aus nach Athen!

Nicht ausfüllen können wir hier; nur von Etappe zu Etappe vorschreiten, und drei bis vier derselben werden genügen.

Gustav Naumann sucht („Geschlecht und Kunst", 1899) an einer Fülle von Beispielen nachzuweisen, daß unter den Wurzeln der Kunst das sexuelle, das geschlechtliche Erregtsein eine der wichtigsten sei. Die von dem Schiedsgericht der Weibchen repräsentierte natürliche Auslese (ein weibliches Urteil des Paris) bewirkt die Isolierung und Steigerung primitiver, vorläufig noch keinem Zwecke dienender Kunstfertigkeiten, — deren positiver Entstehungsgrund unbewußter Gefühlsausdruck ist (S. 131). „Allem Anscheine nach setzt das tierische Liebesspiel bei den Schnecken ein. Ihre rundtanzartigen Umkreisungen, ihre gleichsam kosenden Berührungen mit Fühler und Lippe, ihr gegenseitiges Abschnellen der Liebespfeile machen ganz den Eindruck eines erotischen Spielens, und von dem ist es bis zur Liebeswerbung, wie sie sich in der Nachtigallenstrophe ausspricht, weniger weit, als man vielleicht denkt . . . Die Tanzfliege führt von ihrem Hochzeitskunstfluge, während dessen die Paarung stattfindet, sogar den Namen . . . In ihrem . . . Tanze überwiegt das Geschlechtliche noch durchaus; das Künstlerische läuft, wahrscheinlich ganz ungewollt, eben erst mit unter . . . Bei anderen Insekten begegnen wir statt der Terpsichore der Polyhymnia: Grille und Heuschrecke stellen sich uns als liebegirrende Troubadoure vor."

Überspringen wir ein paar Sprossen in der Stufenleiter des

Tierreiches. Wir langen bei den Vögeln an (S. 138). Hier kommt es zu förmlichen „Tanzvorstellungen, wie bei dem Klippenvogel. Ein, zwei Dutzend Genossen beider Geschlechter finden sich zusammen; vor diesem Publikum tanzt alsdann eins der Männchen Solo. Die Elemente seines Tanzes bestehen aus Flügelspreizen, Kopfaufwerfen, Kratzfüßeln, Scharwenzeln; dann hüpft der Tänzer, bald langsam, bald schnell, von ein und demselben Punkte aus ballartig in die Höhe, schlägt mit seinem Schweife ein Rad, schreitet kokett hin und her und stößt Laute aus, die ihm sonst völlig fremd sind. Ist er ermüdet, so nimmt er unter den Zuschauern Platz, und ein anderes Männchen begiebt sich an seine Stelle. Die Weibchen tanzen nicht mit, schauen aber um so unverdrossener zu und scheinen den ermattet vom Spiele Zurückkehrenden schreiend Beifall zu spenden." — Ist das nicht ein richtiges Turnier? Scheint es sich hier nicht schon geradezu um Kunstgenuß zu handeln, indem das Mittel, welches das Weibchen zur Paarung anlocken sollte, diesen Zweck fast ganz aus dem Auge verliert? Ein weiterer Schritt darin ist die Verwendung der Stimmmittel zur Wiederholung fremder Stimmen und Geräusche: bei Papageien, Staaren, Spottdrosseln. „Noch höher konnte es der Vogel, sollte man meinen, in dem bewußten künstlerischen Produzieren unmöglich bringen. Aber trotzdem legt er in dem Bereich der bildenden Künste ein vielleicht noch wunderbareres Talent an den Tag. Lassen wir hier beiseite, wie er durch die Brutpflege, den Nestbau nicht nur ein vollendeter Architekt geworden ist, gräbt und pflastert (Eisvogel), zimmert (Specht), mauert (Schwalbe), auch flicht (Webervogel) und schneidert (Schneidervogel) und so fort; all das haben auch schon Insekten gethan; gedenken wir allein der Kunstbauten bei Lauben- und Kragenvogel, Bauten, welche nicht mehr um der Jungen willen, also aus Nützlichkeitsrücksichten entstehen, sondern die einem freien Spieltrieb Genüge leisten. Mehr noch: es werden zu ihrer Zierde grellfarbige, mit wählerischem Geschmack ausgesuchte Gegenstände, wie bunte Steinchen und Muscheln, Schmuckfedern und weißgebleichte Knochen meilenweit herbeigeschleppt . . .; der Zusammenhang des Kunstgeistes mit der Liebe blickt auch hier gerade nur noch durch. Es mag

dies die ungefähre Mitte des Entwickelungsweges vom Anfange zum Jetzt sein, obwohl uns die Strecke von der intellektuell unbeabsichtigten Verfärbung der Schenkelhauthochröte bei dem verliebten Straußenmännchen z. B. bis zur bewußten Farbenlust des Laubenvogels weiter erscheinen dürfte, als der Weg von hier bis zur bildenden Kunst des Menschen" (S. 141).

Und nun noch einmal einige Stufen übersprungen. Wer hätte sich nicht schon einmal an den muntern Spielen eines Dakelpaares, einer Hühnerhundfamilie ergötzt? Da liegen zwei solche, eben den Flegeljahren entwachsene vierbeinige Nimrode. Die Sonne brennt so wohlthuend ihnen auf den Pelz. Kühne Träume von Jagdabenteuern und der liebreizenden Pudeljungfer drüben im Hause mögen ihre Hundeseelen durchziehen. Ein wonniges Kraftgefühl strömt durch die Glieder. Doch, siehe da! Neros blinzelnde Augen haben etwas Unerhörtes bemerkt. Das hochmütige aristokratische Windspiel vom Nachbarhofe schleicht dort am Pferdestall entlang. Ha, das Heiligtum der Grenze ist verletzt! Fremde Rechte mißachtet! Auch soll der eitle Tropf während des letzten Besuchs seiner Herrin im Hause drüben besagter Pudelin eine zudringliche Aufmerksamkeit gewidmet haben! Ein Nebenbuhler also! Rache, Rache! Und schon stürmt das Brüderpaar zur Schlacht, mit hochgereckten Schweifen und zornsprühenden Augen. Nach kurzer Verteidigung zahlt der Feind Fersengeld. Das Herz von Siegesjubel geschwellt, schimpfen die beiden noch eine Zeitlang Schulter an Schulter dem hagern Roué nach, dann verstummen sie. Allein nach der soeben gehabten Aufregung ist an Schlaf nicht mehr zu denken. Blut und Glieder sind in Bewegung gekommen, die aufgespeicherte Kraft und Kampfeslust noch lange nicht erschöpft. Man beginnt nun, in Ermangelung eines Bessern, sich selbst zu stoßen, anzuknurren, mit den Pfoten ins Genick zu schlagen, und im Augenblick ist eine freundschaftliche Balgerei oder ein Ringkampf im Gange. Das ist ein sich Ducken und Lauern, ein Aufspringen und sich mit den Zähnen Packen, daß man die trägen Faullenzer von vorhin gar nicht mehr erkennt. Dazwischen wird kurz aufgebellt, halb vor Vergnügen, halb zur gegenseitigen Aufmunterung. Dann sucht Nero plötzlich

wie in wilder Flucht das Weite. In ungeheurem Bogen rast er, einem Meteore gleich, durch den geräumigen Hof, sprengt dabei eine Versammlung gackernder Hühner auseinander, jagt dem schwarzen Kater einen Todesschreck ein, „nimmt", trotz einem Renner, zwei niedrige Bänke und einen Waschtrog, und — da ist er wieder, mit einem Sprunge auf den Kopf des sich ahnungslos stellenden Genossen. Nun werden die Rollen gewechselt und abermals gewechselt, bis sich schließlich der eine platt auf den Rücken legt, mit emporgestreckten Vorder- und Hinterpfoten um Gnade fleht und sich für besiegt erklärt. — Und schon wieder liegen sie gähnend in der Sonne: maßhalten muß man in allen Dingen, auch im freundschaftlichen Spiel!

Ist von da noch weit bis zu den dramatischen Vorstellungen der Menschen? Haben Schiller und Spencer nicht recht, wenn sie in solchen improvisierten, kein praktisches Ziel verfolgenden Kampfspielen einen Keim der sich mehr und mehr emanzipierenden Kunst, speziell des Dramas erblicken? Ja, besteht etwa ein wesentlicher Unterschied zwischen dem oben entworfenen Bilde und dem Toben, Sich-fangen und Kreischen der Kinder auf unsern öffentlichen Plätzen und Straßen? — Höchstens die artikulierte Sprache kommt noch hinzu.

Somit haben wir an einem Beispiele gesehen, wie ununterbrochen die von uns verfolgten Erscheinungen aus der Reihe der intelligentesten Tiere in die Sphäre menschlicher, künstlerischer Thätigkeiten überfließt. Doch wenn die jetzt lebenden Tiergattungen nicht als direkte Vorstufen unserer Entwickelung betrachtet werden dürfen, sondern bloß als eine den Grundzügen nach berechtigte Analogie zu denselben, so ändert sich von hier an die Sachlage bedeutend zu unsern Gunsten. Dem sogenannten embryologischen Zeugnis für die physische Abstammung des Menschen entspricht ein ähnliches Zeugnis seiner Kulturentwickelung. Die Ontogenese wiederholt die Phylogenese. So wie der Embryo im Mutterleibe die körperliche Entwickelung der Gattung von der Keimzelle an rekapituliert: ebenso, kann man sagen, ist im großen und ganzen der Mensch in der Zeit von der Geburt bis zu erreichter Mannbarkeit ein Embryo,

welcher vor Erklimmung der jeweiligen Kulturhöhe die im Laufe der Jahrtausende zurückgelegten Entfaltungsstufen des Menschengeistes noch einmal selber zu durchwandern hat. Wer sich seiner eigenen Gedanken- und Gefühlswandlungen zwischen Kindes- und Jünglingsjahren, zwischen Jünglings- und Mannesalter zu erinnern vermag, wird dies bestätigen. Welchen Sinn hätte denn aber auch im entgegengesetzten Falle die heute aller Welt gepredigte Behauptung, alles geistige Werden, alle geistige Erziehung müsse streng organisch und folgerichtig verlaufen — natura non facit saltus! —

Das Kind hat seine Gebärdensprache und seine halbtierischen Buschmannsinstinkte und -gelüste. Der Knabe, das Mädchen haben ihre knappe, meist nur konkrete Substantiva und Verba kennende Ausdrucksweise, ihre Kriegsspiele, ihr Bedürfnis zu rennen und zu klettern, ohne Zweck, nur als spielende Kraftbethätigung, ihre Sangesfreudigkeit und ihre Puppenhäuser ꝛc. Wir dürfen in der Rauflust und Streitsucht des Sechsjährigen die zukünftige Freude an Debatten und politischen Parteikämpfen erblicken; in seiner Lust zu schnitzeln und in Sand und Lehm zu wühlen den Schaffensdrang des spätern Bildhauers und Architekten; in den erlernten und selbsterdachten Spielen, Nachahmungen von Zirkusvorstellungen und wieder aufgefrischten Menageriereminiscenzen den dereinstigen Dramaturgen. Man denke bloß an Wilhelm Meisters Jugendliebhabereien.

Um uns von den Vorläufern des griechischen Dramas in der Urzeit, über welche uns die Geschichte nichts zu berichten weiß, eine etwas genauere Vorstellung bilden zu können, wenden wir uns zu einer zweiten Analogie, zu den jetzt lebenden Naturvölkern und Wilden. Zwar suchen namhafte Gelehrte vor derartigen Analogieschlüssen zu warnen, da, wie sie sagen, der jetzige Zustand barbarischer Stämme eine krankhafte Rückbildung, ein Herabsinken von höheren Kulturstufen bedeuten könne, allein diese Meinung mag unbewußt noch unter dem nachwirkenden Einfluß der Lehre von der ursprünglichen „Gottähnlichkeit" stehen, wie ja noch der völkerkundige Martius die rohen Völkerstämme Brasiliens als gefallene Engelscharen be-

trachtet wissen wollte. Autoritäten wie Lubbock und Taylor treten jedoch mit voller Überzeugung dieser Ansicht entgegen, und der erstere sagt ausdrücklich: „Die noch vorhandenen Wilden sind nicht die Abkömmlinge gesitteter Vorfahren. Die uranfänglichen Zustände des Menschen waren die einer ungemilderten Roheit. Aus diesem Zustand haben sich verschiedene Rassen unabhängig erhoben.“ Jedenfalls dürfte man jenen Zweiflern entgegenhalten, daß sie, um konsequent zu sein, auch den Naturforschern verbieten müßten, für die Abstammungstheorie des Menschen Vergleiche aus der Zoologie heranzuziehen. Auch die tiefer stehenden Tiergattungen könnten ja unnormale Erscheinungen einer physischen Rückbildung sein. — Die Neger und Buschmänner, die Polynesier und Brasilianer sind zwar nicht mehr im Urzustande befangen, aber sie können darum sehr wohl als Repräsentanten einer von uns längst überwundenen Stufe gelten, besonders wo sie dem Einflusse höher gesitteter Völkerschaften entzogen waren.

Der russische Gelehrte A. Wesselowsky hat neuerdings in seinen Aufsätzen „Drei Kapitel aus der entwicklungsgeschichtlichen Poetik“ (Journal des Ministeriums der Volksaufklärung 1899, März und April) eine Fülle interessanter Beispiele gesammelt, die hier um so wertvoller sind, als sie des Verfassers Ansicht von dem ursprünglichen Synkretismus der Poesiegattungen und rhythmischen Künste stützen sollen, somit direkt dem hier vertretenen Standpunkte entsprechen. So führt er folgende Fakta aus den verschiedensten Entwicklungsstadien an (S. 71): „Bei den Maoris sind die Schlachtgesänge in besonderem Rhythmus gehalten und werden von entsprechenden Körperbewegungen begleitet; die Eingeborenen von Viktoria tanzen vor und nach der Schlacht; die Neuseeländer tanzen auch vor der Schlacht, um die Kämpfer in die äußerste Wut zu versetzen. In Neu-Südwales stellt der kriegerische Tanz eine regelrechte Schlacht vor; unter den Kriegstänzen der nordamerikanischen Indianer ist besonders interessant der ‚Pfeiltanz‘: die Teilnehmer stellen sich in zwei Reihen auf, handelnde Personen sind ein Bursche und ein Mädchen; sie trägt ein besonderes Kostüm und heißt Malinki. Der Bursche kniet vor der Front nieder und beobachtet, Bogen und Pfeile in der Hand, aufmerksam das die Front entlang tanzende

Mädchen; da beschleunigt sie das Tempo — sie hat den Feind erblickt; der Tanz wird immer schneller, rasender; plötzlich entreißt Malinki dem Jüngling einen Pfeil, ihre Körperbewegungen deuten nach und nach an, daß der Kampf beginnt, daß der Pfeil abgeschnellt wird, der Feind gefallen und skalpiert ist. Die Handlung ist aus, der Pfeil wird dem Burschen zurückerstattet und ein zweites Paar löst das erste ab.

„Die erotischen Spiele der Maoris werden von unanständigen Körperbewegungen begleitet. In Port Jackson stellt die Pantomime das Liebeswerben des Mannes in sehr indiskreter Weise dar; in der Sprache eines Indianerstammes bezeichnet das Wort Werteche zugleich Tanz und geschlechtlichen Umgang. Bei den Dajaks auf Borneo ist folgende Pantomime im Schwang: es wird ein Kampf dargestellt, einer der Krieger fällt tot zu Boden und der Sieger erkennt zu spät, daß er einen Freund getötet. Durch Zeichen drückt er seine Verzweiflung aus, während der Erschlagene aufspringt und einen wilden Tanz beginnt.

„Auf den Aleuten wird folgende Scene aufgeführt: Ein Schütze hat ein hübsches Vögelchen angeschossen, es lebt als Schöne wieder auf, in welche der Jäger sogleich sich verliebt. Noch eine Pantomime aus Australien: ein Haufe Wilder stellt eine Herde vor, welche aus dem Walde auf die Weide geht; die einen liegen und ahmen das Wiederkäuen nach, andere kratzen sich gleichsam mit dem Horne oder Hinterfuße, belecken einander, reiben Kopf an Kopf. Dann erscheint ein anderer Haufe und sucht sich, vorsichtig näher schleichend, sein Opfer aus. Zwei Tiere fallen unter dem Jubelgeschrei der Zuschauer, und die Jäger machen sich daran — alles mit Gebärden andeutend —, das Fell abzuziehen und das Wild zu zerlegen. Alles dies wird von dem erläuternden Gesange des Dirigeurs der Pantomime und von den Klängen des Orchesters begleitet, welches aus Frauen besteht . . . . In Afrika stellt man den Gorilla vor, die Viktorialänder ahmen tanzend das Känguruh nach, das Emu, den Frosch, den Schmetterling. Die Indianer (Rocky Mountains) besitzen einen Tanz des Bären, des Bisons, des Büffels, andere (Sioux) einen Hundetanz 2c."

Gleichzeitig mit der Entwickelung und Vermehrung der Gebräuche und Kulturanforderungen tauchen immer neue Motive auf: „Die Australier ahmen das Rudern in Booten nach; während die Tschuktschen mit Gebärden Krieg und Jagd nachahmen, singen ihre Weiber dazu und stellen ihrerseits ihre täglichen Beschäftigungen dar, wie sie Wasser holen, Beeren sammeln ꝛc. Bei den ackerbautreibenden Völkern beginnt man das Säen, Ernten u. a. nachzuahmen, so wie es bei dem griechischen Landvolk ein Spiel unter dem Namen ‚Wachsen der Gerste‘ (*ἀλφίτων ἔκχυσις*) gab . . . . (S. 66). Bei den Minkopis schlägt der Dirigent, welcher gleichzeitig auch Erfinder des Tanzes und Liedes ist, mit dem Fuße den Takt auf einem Brett, um die Tanzenden und Singenden zu normieren; solange er das Rezitativ singt, herrscht völlige Stille, dann, auf ein gegebenes Zeichen, dringen die Tänzer in den Kreis, während die Weiber einen Gesang anstimmen . . . . Als Mungo-Park einst die Hütte einer Negerin betrat, ersannen die bei ihr spinnenden Weiber sogleich eine Melodie und ein Lied über ihn: Die Winde wehten und der Regen fiel nieder, der arme weiße Mann kam schwach und müde und setzte sich unter unsern Baum. Er hat keine Mutter, die ihm die Milch reicht, keine Frau, die ihm das Korn mahlt. — Darauf antworteten die andern: Nehmen wir uns des weißen Mannes an; er hat keine Mutter, die ihm die Milch reicht, keine Frau, die ihm das Korn mahlt.“ — Erinnern die beiden letzten Beispiele nicht schon etwas an unsere Opern und Oratorien?

Doch eines der merkwürdigsten Beispiele ist das schon etwas an den religiösen Dionysoskultus gemahnende „Bärendrama“ bei den heutigen Eingeborenen West- und Ostsibiriens, welches an die hier fast ausnahmslose Verehrung des Bären anknüpft, dieses, ihrer Meinung nach, mit göttlicher Weisheit begabten Wesens: — ein auch in Europa vor Zeiten sehr weit verbreiteter, jedenfalls noch prähellenischer Kultus. „Was in Europa sich kaum noch als schwache Reste (in Aberglauben und Volksmärchen) erhielt und episodisch in den vermenschlichten griechischen Mythus aufgenommen ward, das rundet sich für uns auf fremdem Boden zu einem selbständigen

Cyklus von Gebräuchen und Legenden in ihren verschiedenen Stadien, vom Jägerfest mit nachahmenden Spielen angefangen bis zur Kultushandlung mit dem göttlichen Bärenhelden im Zentrum" (S. 259).

Wenn ein Bär von den Jägern getötet ist, bewerfen sich diese gegenseitig mit Moos, Schnee oder Erde zur Reinigung. Dann wird das Fell abgezogen und heimgebracht. In der Hütte wird die Bärenhaut auf das Ehrenlager ausgebreitet, vor sie werden einige aus Brot geformte Hirsche gestellt und in genügender Menge Proviant beschafft: Fische, Fleisch, Branntwein und Tabak. Hierauf beginnt — stets in der den Göttern angenehmeren Nacht — das Fest, an dem oft 60 bis 100 Gäste teilnehmen und welches mindestens drei Tage dauert.

Die Feier besteht in Gesang, vom Sanguldan (einer Art primitiver Zither aus Tannenholz) abgelöst, in Tanz, Vorstellungen und Festessen. Darsteller sind immer nur Männer. Soll eine Frau auftreten, so ziehen sie Weiberkleider an und bemühen sich, die entsprechenden Bewegungen und die Stimme zu kopieren. Der handelnden Personen sind nie mehr als drei; sie unterscheiden sich von den übrigen Anwesenden durch die veränderte Kleidung und die rohgeformte Maske, die nie fehlen darf (ganz wie auf der griechischen Bühne!), bekommen andere Namen für die Zeit der Vorstellung und dürfen sich an Scherzen, Kritik und Zoten alles erlauben, was ihnen beliebt, während das Publikum an alledem, durch Fragen und Antworten, lebhaften aktiven Anteil nimmt.

Jede Nacht hebt mit Gesang an. Dann werden die Gäste bewirtet und es beginnt die dramatische Vorstellung, deren Pausen Tanz ausfüllt. Inhalt des Gesangs sind die Erlebnisse des Bären und Begebenheiten aus dem Götterleben. Der Tanz in den Pausen sucht dann jedesmal das vorher Gesungene mimisch zu wiederholen. Obgleich in dem Vorgestellten der Bär anfangs im Vordergrund stand, so drängen sich doch eine Menge Episoden, Anekdoten, Märchen, Scenen aus dem Leben und Gebräuche ein, die allmählich den ernsten Sinn des Festes in Vergessenheit bringen müssen.

Wesselowsky schließt seine, hier nur im Auszug wiedergegebene ausführliche Schilderung des Bärenfestes mit folgenden Worten

(S. 269): „Ich hielt es für nötig, länger bei dieser Beschreibung zu verweilen, da man an diesem Beispiel bequem die Entstehung des religiösen (Kultus-) Dramas aus dem Chorgesang verfolgen kann, welcher ursprünglich auf den guten Erfolg der Jagd einwirken sollte. Im Grunde ist dies eine ebensolche mimische Handlung, wie der „Büffeltanz" der Indianer Nordamerikas oder das australische Spiel einer Jagd auf ein Rudel Wild, des Abhäutens u. dgl. m.; eine der Scenen des Bärendramas hat einen ähnlichen Inhalt. Die älteren dramatischen Elemente jenes Brauches sind noch leicht auszuscheiden: der Chor mit dem Solisten an der Spitze sang vom Bären, von seinem Leben im Walde und im Himmel ꝛc.; zugleich ahmte er im Tanze dessen Körperbewegungen nach. An dieses Sujet der Lieder schlossen andere, verwandte sich an, und der Kreis der mimischen Handlung erweiterte sich; das eine wie das andere lieferte den Inhalt für besondere Scenen, mit besondern Darstellern — den Schauspielern. Diese sind es nicht von Profession, und nichts, so scheint es, weist auf eine nähere Beziehung derselben zum Kultus hin ... Und dennoch sind sie gewissermaßen von der Umgebung isoliert, nehmen für die Zeit der Vorstellung neue Namen an ... Die mimische Handlung sollte die Anteilnahme höherer Mächte an den menschlichen Angelegenheiten bewirken, und frühzeitig schon mochte sich die Grenze zwischen der Nachahmung und dem nachgeahmten Objekte verwischen, das Drama wurde zur Beschwörung, daher der Gebrauch der Masken: sie konnten zuerst Nachahmung bezwecken, dann aber dem Kultus dienen, indem sie gewisse Personen von dem großen Haufen absonderten." — Des Verfassers Ansicht ist nämlich die, daß die imitativen Elemente der Handlung eng verknüpft sind mit den Wünschen und Hoffnungen des Urmenschen und mit seiner Überzeugung, die symbolische Darstellung des Gewünschten könne seine Verwirklichung herbeiführen. Er lebt von der Jagd, bereitet sich zum Kriege vor, — und er führt den Jagd-, den Kriegstanz auf, indem er in der Hoffnung auf Erfolg und Gelingen dasjenige mimisch vorstellt, was sich bald thatsächlich ereignen soll. Die Form der Beschwörungen beim russischen Volke klärt somit einigermaßen die Bedeutung der dramatischen Spiele auf: in der Be-

schwörung ist ein Element magischer Handlung enthalten — das Element der Bitte, das Erwünschte möge eintreffen, und der epische Teil, welcher erzählt, daß dieser Wunsch einst von den höhern Gewalten erfüllt worden.

Gleichviel nun aber, ob diese Erklärung uns einleuchtet oder nicht, — es bedarf keiner besondern Phantasie mehr, um jenes sibirische Schauspiel als direkte Vorstufe zur griechischen Dionysostragödie aufzufassen. Ein Schritt vom Theriomorphismus zum Anthropomorphismus (auch in Griechenland wurde ja übrigens einst ein Bock geschlachtet), ein weiterer von der nordasiatischen Tundra in das sonnige Hellas, und wir befinden uns vor dem griechischen Bakchostempel, vor der athenischen Bühne.

Wir sind am Ziele angelangt aus dem Dunkel prähistorischer Zeit. Wir machen uns jetzt ein Bild davon, wie die primitiven, konvulsiven Bewegungen des niedrigsten Geschöpfes sich allmählich, immer unter dem Einfluß von Lust oder Unlust, steigern und differenzieren; wie die Lust- und Unlustempfindungen selber immer mannigfaltigere Formen annehmen; wie die ursprünglich rein „subjektiven, lyrischen" Emotionsdarstellungen dramatischer werden, in dem Maße, als die Beziehungen des Geschöpfes zu den es umgebenden Gegenständen und Lebewesen komplizierter werden und die anfangs rein passive Reflexthätigkeit mehr und mehr zum eigenen Eingreifen in die Verhältnisse sich wandelt, zu aktivem Erhalten- oder Vernichtenwollen des reizenden Objekts. Wir sahen, wie die Gebräuche und Spiele der Wilden bald von den herrschenden Sitten, bald von kriegerischen Stimmungen, bald vom Jagd- und Geschlechtstrieb, bald von Begräbnis- und Gedächtnisfeiern hervorgerufen wurden, bis endlich sich der rein religiöse Kultus hieraus entwickelte, um dann seinerseits immer mehr den selbständig auftretenden künstlerischen Elementen zu weichen.

Aber während wir nur danach trachteten, den einmal angeknüpften Ariadnefaden festzuhalten im Labyrinth der prähistorischen Periode, hatten wir keine Zeit, viel rechts und links zu blicken. Wir sahen, wie aus der Kombination oder besser der Entfaltung verschiedenartiger Ausdrucksmittel, wie Stimme, Gebärde, Mimik, Sprache, die

Form des hellenischen Dramas sich gestalten mußte in seiner Vereinigung aller Künste. Wir sahen, daß diese Vereinigung keine künstliche Synthese, sondern ein organisches Herauswachsen aus homogenem Kern war, allein wir verloren einen Punkt dabei aus dem Auge: — woher kamen die neben der dramatischen Bethätigung des Kunsttriebes fortschreitenden Einzelkünste?

Die Antwort ist nicht weit zu suchen. Dieselbe proteusartige Ur- und Grundkraft, welche in beständigen Wandlungen die Ausdrucksmittel des Vogels von denen des Frosches unterschied, welche die Empfindung der Kampfeslust bei der Katze am schärfsten im Schlängeln des Schwanzes ausprägte, beim Hunde im Fletschen der Zähne, bei der Kreuzotter im Zischen, bei der Klapperschlange in dem Ertönen der Klapper: dieselbe Kraft treibt ihr Spiel auch innerhalb der Kunstsphäre weiter. Wenn Wohlbehagen, Triumph, Kampfesfreude und Traurigkeit auf der tiefsten Stufe der Barbarei sich einst bei allen Stammesmitgliedern noch gleichmäßig äußern mochte als eine Art von Händeklatschen und von Gesang begleitete Tanzgebärde, so machten sich jedenfalls bald kleine Unterschiede zwischen den Darstellenden bemerkbar. Der eine mochte besonders kühne und gewandte Sprünge ausführen, der andere eine besonders starke Stimme, der dritte hervorragendes Talent für Liederimprovisationen besitzen, der vierte fand Geschmack am Rhythmus der primitiven Trommeln und Kastagnetten und wandte sich mit Vorliebe den „instrumentalen" Elementen der Schaustellung zu ꝛc. Wettbewerb und Eitelkeit drängten natürlich die Einzelnen, hauptsächlich diese ihre vorteilhafte Seite hervorzukehren, und das war nur ein neuer Schritt in der Spezialisierung der Kunstgattungen. Auf diese Weise kam es zu einer allmählichen Abzweigung der Einzelkünste, zu einer Emanzipation des Sängers vom Musikanten, des Musikanten vom Tänzer, dessen Kunst freilich, wie Schlegel richtig bemerkt, mit dem, was bei uns Tanz heißt, nichts als den Namen gemein hat, da alle unsere modernen Tanzkünste nur eine einseitige Ausbildung, ein Extrakt jener alten Volkskunst sind. „Diese kommen hier gar nicht in Betracht, denn sie haben bloß den Wert eines Unterhaltungsvergnügens, nicht einer Darstellung" (Vischer). Der Sänger wiederum konnte sich entweder dem

dichterischen oder dem musikalischen Elemente zuwenden. Der Musikant, welcher ursprünglich sein eigener Instrumentenlieferant war, konnte, je nach Material, Liebhaberei oder sonstigen Umständen, sich bald mehr für Saiteninstrumente entscheiden, bald für Rohrflöten, bald für Schellentrommeln und Tamtam. Mit einem Worte: auch innerhalb der dramatischen Produktionen griff die Arbeitsteilung weiter und weiter um sich.

Und in dieser Auffassung ist zugleich die Antwort enthalten auf die Frage nach dem gegenseitigen Verhältnis jenes Gesamtkunstwerks und der Einzelkünste. Es ist hier für uns nicht wichtig, ob zuerst der Gesang sich vom Tanze löste, um später in Musik und Poesie auseinanderzugehen, oder ob sich vorher die Poesie vom Tanze abzweigte, aus welchem dann allmählich das musikalische Element ausschied. Ebenso wenig kümmert es uns augenblicklich, ob die Dichtkunst sich vor ihrer Trennung von der Tonkunst in Epos und Lyrik spaltete, oder nachher. Von Bedeutung allein ist der Umstand, daß nicht das Drama als höchste Kunstblüte sich aus den übrigen Künsten heraus entwickelt, sondern daß eher umgekehrt das Drama in jenem weiten Sinne, in dem wir es bisher überall nahmen, den mütterlichen Schoß bildet, von dem sich nach und nach die übrigen Künste losringen, ohne jedoch denselben vorläufig ganz zu verlassen. Erst nach Erreichung einer größeren Selbständigkeit beginnen sie auch auf eigene Faust sich in der Welt umzuthun, sozusagen hinter dem Rücken der Firma Dichtkunst und Kompagnie Nebengeschäfte zu treiben, deren Ertrag sie jedoch uneigennützig größtenteils wieder dem Ganzen zuführen — die Vorteile jener oben erwähnten Arbeitsteilung kommen als gesteigerte Ausdrucksfähigkeit dem Gesamtkunstwerk, unserm „Volldrama" zugute.

Gesamtkunstwerk? Volldrama? Aber wo ist denn diese Gesamtheit der Künste? Beschränkten sich unsere Betrachtungen denn bisher nicht bloß auf Mimik, Tanz, Tonkunst, allenfalls noch auf die Dichtkunst? Fehlt uns denn nicht immer noch die ganze Serie der bildenden Künste? — Das sind Fragen, die hier unwillkürlich einem jeden sich aufdrängen müssen, und zwar mit vollem Recht. Wenn wir von einem „Volldrama" sprechen wollen, so

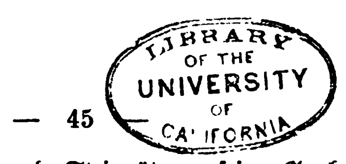
muß es auch wirklich die ganze Fülle der Künste in sich bergen. Also denn: wie steht es vor allem mit Skulptur und Malerei?

Der von Zeit zu Zeit immer wieder von Theoretikern unternommene Versuch, eine stichhaltige Einteilung der Künste ausfindig zu machen, hat bisher noch zu keinem so richtigen, wenn auch anspruchslosen Resultat geführt, als die Klassifizierung des alten Lucilius von Tarra eines ist: die eine Gruppe von Künsten ist mehr befähigt Raumeindrücke zu vermitteln, die andere mehr Zeiteindrücke; die erste umfaßt die bildenden, die zweite die rhythmischen, bis jetzt allein von uns erwähnten Kunsterzeugnisse. Die Richtigkeit dieser Zweiteilung wird durch unsre soeben beendigte Wanderung abermals bestätigt. Nicht bloß den Formen des Anschauungsvermögens nach, sondern auch entwickelungsgeschichtlich ist sie berechtigt: der Ursprung der Kunstgattungen ist nicht monophyletisch, sondern polyphyletisch. Wir sahen, daß Mimik, Ton- und Dichtkunst ihren gemeinsamen Entstehungsgrund im direkten Ausdrucksbedürfnis der Gemütsbewegungen haben — von Uranfang an. Nicht so bei der Plastik oder der Malerei. Sie nahmen ihren Ursprung aus einer andern Quelle und bilden in dieser Hinsicht eine besondere Gruppe, obgleich das natürlich Herbert Spencer noch durchaus nicht zu seiner Behauptung berechtigte: Malerei, Bildnerei und Baukunst hätten sich aus gemeinsamer Wurzel ebenso entwickelt, wie Tanz, Musik und Poesie. Dies ist das Produkt einer schlecht angebrachten Liebhaberei für symmetrische Konstruktionen, und überzeugt uns im günstigsten Falle höchstens davon, daß es so hätte sein können, nicht aber, daß es auch wirklich so war. Auch hier wiederum ist es für uns unwichtig, ob die Gattungen der bildenden Kunst simultan oder successiv entstanden, ob sie an einem oder an verschiedenen Punkten sich spalteten. Es genügt für unsern Zweck festzustellen: während jene zeitlichen Schwesterkünste den Menschenleib selber als Darstellungsmittel benützen, nimmt die bildende Kunst ihr Material aus seiner Umgebung, aus der Reihe der ihm entgegengestellten Körper; jene sind subjektiv, diese objektiv; in jenen wirkt der Kunsttrieb direkt und unmittelbar, in diesen indirekt, durch Vermittelung des Leibes, an fremden Objekten, wie

Holz und Stein. Und zweitens: die ersteren waren, was sie sind, von Anfang an — physisch sich ausprägende Seelenaffekte; die letzteren sind dies erst geworden auf Umwegen, durch Aufpfropfung, — viel später, als Tanz und Liederkunst längst schon ihr Wesen trieben, und darum sind diese auch überall weit volkstümlicher, als Malerei und Bildnerei: sie fehlen nirgends, während die bildenden Künste oft schon von ungebildeten Volksführern für überflüssig erklärt und auch thatsächlich entbehrt wurden; die bildenden Künste sind, um es mit Nietzsches Terminologie zu sagen, jenen dionysischen Künsten gegenüber mehr apollinischen Charakters, und darum, wenn sie „reden würden, sie würden uns oberflächlich erscheinen".

Zweifellos kamen sie erst auf Umwegen zur Ästhetik, oder vielmehr diese zu ihnen. Schon wenn wir ihre etwaigen Keime im Tierreiche suchen wollten, würden wir finden, daß sowohl der Nesterbau des Weber-, Schneider- oder Laubenvogels, als auch die Ingenieurtechnik der Biber und Ameisen zunächst rein praktische Zwecke verfolgen. Es sollen Wohn- und Brutstätten geschaffen werden, und diese erwachsen nicht aus Lust- oder Unlustgefühlen, sondern sind durch die Gesetze der Anpassung und indirekten Auslese erklärbar, als für die Erhaltung der Gattung nützliche Funktionen, welche gewohnheitsmäßig, automatenhaft ausgeübt und von Geschlecht zu Geschlecht vererbt werden. Daß dieses aber nur zufällig vom Kampf ums Dasein gezeitigte Früchte sind, nicht aus tieferer Quelle organisch emporwachsende Erscheinungen, sehen wir sofort ein, wenn wir uns erinnern, daß gerade die uns weit näher stehenden Tierarten, wie Hund, Pferd, Katze, Bär, jeder technischen Fertigkeit entbehren. Man mag zwar einwerfen, das sei nur der Fall, weil ihnen die Hand, dieses wichtigste Instrument fehle; immerhin würde es nur beweisen, von welch äußerlichen Bedingungen die in Rede stehenden Künste abhängen, und bleibt darin der menschenähnliche Affe nicht weit hinter der Ameise zurück, trotzdem er, im Grunde genommen, sogar über vier Hände verfügt, welche doch so geschickt und erfolgreich Früchte, Steine und Prügel zur Verteidigung und zum Angriff zu handhaben wissen?

Und auch der Mensch verfertigte seine Urnen und Knochen-



zeichnungen, seine Holz- und Steingötzen, seine Grabmäler und Tempel ursprünglich gewiß zu ganz andern als ästhetischen Zwecken. Noch die höchstentwickelten Tiere widmen ihre Aufmerksamkeit der Außenwelt fast ausschließlich bloß insoweit, als diese unmittelbar zu ihren Trieben und Bedürfnissen in Beziehung zu stehen kommt. Erst der Mensch lernte es, zielbewußt den einen Gegenstand als Mittel zur Erreichung des andern zu gebrauchen, ohne daß jenes Mittel für sich selber ihm Befriedigung einer Leidenschaft oder eines Wunsches verspräche; wie denn ja überhaupt der ganze Sinn unsrer Kulturgeschichte sich dahin zusammenfassen läßt, daß der Mensch die einen Naturkräfte gegen die andern ausspielt und aus deren wechselseitiger Paralysierung seinen Vorteil zu ziehen sucht. Dies ist der Ursprung der Waffen, des Geschirres, des Handwerkszeuges, des Schiffes, der Mühle und der langen, langen Reihe anderer Werkzeuge und Maschinen. Dies ist der Ursprung auch der Hydrotechnik und Physik, der Geometrie und Astronomie, Chemie und Physiologie. Aber besonders die letzten heutzutage selbständigen fünf Wissenschaften legen klares Zeugnis dafür ab, daß alle Schöpfungen des Menschen anfangs auch wirklich immer transcendenten, praktischen Zwecken dienten, ohne einen immanenten, theoretischen oder ästhetischen Wert zu besitzen. War nicht das Ziel der Alchimie ein rein äußerliches — die Herstellung des Steins der Weisen und des Lebenselixirs? Weist nicht das englische Wort für „Arzt" — physician — darauf hin, daß Physik und Physiologie noch unlängst fast nur zu medizinischen Zwecken betrieben wurden? Lehrt man uns nicht bereits in der Schule, daß Geometrie und Astronomie in Ägypten oder Indien dem Bedürfnis entsprangen, die Felder abzumessen, Mond- und Sonnenfinsternisse voraussagen und auf offener See sich zurechtfinden zu können? Erst mit der Zeit findet ein Zurückweichen des Interesses vom Ziel auf das Werkzeug statt, wie in dem trivialen aber drastischen Beispiel vom Geizigen, der darbt und hungert, um nur seine Goldschätze nicht anzugreifen. Sympathieübertragung vom Ziel auf das Mittel ist somit ein weiterer Schritt in der Kultur und auf tierischer Stufe nicht wohl möglich.

Dieses dem praktischen Mittel abgewonnene Interesse kann nun aber entweder theoretisch sein — wie in den oben erwähnten Wissenschaften — oder es äußert sich als ästhetisches Empfinden, dank den damit assoziierten dunkeln Erinnerungen und halb unbewußten Gefühlen. Wir empfinden Lust und Unlust bei dem Anblick der entsprechenden Gegenstände, sie bereiten künstlerischen Genuß; in minderem Grade den Beschauern, in höherem Grade dem seine Gefühle und Leidenschaften statt in Gebärden, in Stein oder Farben ausdrückenden Künstler. Immer aber kann (er muß es nämlich durchaus nicht) ein in der Anschauung gegebener, zum Leibesleben in keinem direkten Verhältnis stehender Gegenstand nur dann in die ästhetische Beleuchtung gerückt werden, wenn er zuvor als Ausgangspunkt vieler angenehmer Vorstellungen, als Ursache mannigfaltiger, froher Ereignisse gedient hatte. Immer aber muß das Kunstwerk in irgend einer, wenn auch unter der Bewußtseinsschwelle verlaufenden Verwandtschaft oder Beziehung stehen zu den Vorstellungsmassen, Gewohnheiten und dominierenden Gefühlsströmungen des Individuums, allenfalls noch des Volkes oder der Rasse. Dies muß festgehalten werden, allen den haarspaltenden Theorien von klassischer und romantischer Kunst, der Form- und der Inhaltsästhetik zum Trotz, obschon wir erst weiter unten näher darauf eingehen können. In diesem Sinne etwa muß Spencers Essay aufgefaßt werden über die frühere Nützlichkeit „als Ursache des Gefühls der Schönheit".

Eine Steinaxt, ein Speer mögen ihrem Besitzer viele gute Dienste geleistet haben, er mag viel Jagdbeute damit erlegt, sich dank ihnen aus der Feinde Hand gerettet haben. Das Resultat wird sein, daß sie in seiner Wertschätzung immer mehr steigen werden, er wird ihren Schaft mit Kerbschnitten, Flechtwerk und Riemen schmücken; er wird in rohen Umrissen die Ereignisse darauf einzuritzen suchen, zu denen sie in Beziehung standen (wie jener Mann der Fabel, der auf seinen trefflichen Bogen eine Hirschjagd einschnitzte, bis dieser zerbrach); er wird endlich, wenn er selbst oder die Waffen alt geworden, diese in der Hütte aufbewahren, und Kinder und Enkel werden mit Ehrfurcht und Staunen sie betrachten, um sich

später eine ebensolche Axt mit ebensolchen oder ähnlichen Zeichnungen anzufertigen; in ihren Augen sind Axt und Verzierung untrennbar verbunden.

Ein anderer mag zweien oder dreien seiner Trinkgefäße zufällig eine besondere Form gegeben haben, welche sich als besonders zweckmäßig erwies, allmählich die andern Formen verdrängte und gewohnheitshalber auf andere Geschirre von ganz verschiedener Bestimmung übertragen und sogar beibehalten wurde, nachdem sowohl Kulturverhältnisse als Wohnsitze längst andere geworden. So bildete sich ein Kunststil heraus.

Der Göttertempel mag ursprünglich nur zu dem praktischen Zweck der Aufbewahrung von Weihgeschenken gedient haben. Was war natürlicher, als daß vor allem die Wände von den Priestern zu einer Art Inventarverzeichnis benützt wurden, was später bei Erbauung neuer Tempel, Königspaläste oder Mausoleen, sogar in Ermangelung von Weihgeschenken, als wesentliches Zubehör und conditio sine qua non aufgefaßt wurde. Es entstanden Wandmalereien und Koilanaglyphen.

Die Ungewohnheit des rohen Volkes, mit abstrakten Vorstellungen zu verkehren, mag bewirkt haben, daß man nach eigenem Vorbilde — auch heute noch treibt sich auf allen uns dunkeln Gebieten der Anthropomorphismus herum — eine den Gott körperlich vorstellen sollende Figur fabrizierte und bemalte, um sich doch etwas denken zu können bei den religiösen Handlungen und Opfern. Die oftmals damit verknüpften und teilweise auch zur Zufriedenheit erfüllten Hoffnungen, die ehrfurchtsvolle Stimmung, der Pomp der Kultushandlung hoben nach und nach das Götzenbild in eine ästhetische Sphäre empor, in welcher es nun als nachahmungswürdiges Kunstobjekt, auch losgelöst vom religiösen Boden, den Nachkommen vorschwebte. Die erst nur zur „Verschönerung" des eigenen Körpers verwandten Farben und Arabesken erhalten schließlich selbständigen Wert, und es wird ihnen bald selbständige Aufmerksamkeit und Behandlung zu teil. Mit einem Wort, überall eine Umwertung früherer Werte, in der Richtung von Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit zu Wohlgefallen und ästhetischer Betrachtung.

In allen solchen Fällen mochten nun die Faktoren der Differenzierung und Auslese — hier von der Kritik und dem Geschmack der Stammesgenossen vollzogen — die weitere Ausbildung besorgen. Die ursprünglich zur Erinnerung an Verstorbene ausgeführte Bilderschrift auf Grabmälern wurde einerseits zu unserem Buchstabenalphabet, andererseits zur voll ausgeführten Zeichnung mit oder ohne Farbenfüllung. Die hervorragende Anteilnahme des Menschen an Seinesgleichen und deren Thätigkeit drängte Skulpturkeime und Malereiansätze mehr und mehr auf die Bahn der Nachahmung von Menschen und Menschenthaten. Manche andere Elemente mögen ihre Hand mit im Spiele gehabt haben: nicht umsonst betonen Viele, unter anderen Max Müller, die nahe innere Verwandtschaft zwischen religiösem und bildnerischem Trieb; nicht umsonst reden die Mystiker, wie Du-Prel und Lucian v. Puch, von einer „Ideoplastik des Geistes"; auch der gewöhnliche Lückenbüßer der Ästhetik, der Nachahmungstrieb, mag seinen Platz dabei einnehmen. Die berührten Probleme verflechten sich zu einem so wirr und dicht verschlungenen Netzwerk, daß obige Ausführungen kaum ein Vorwort zu etwaigen Lösungsversuchen zu nennen sind, und wir verfügen hier weder über den Raum, noch über die Zeit, um ihnen weiter nachzutasten. Allein über die Architektur bliebe uns noch ein Wort zu sagen übrig.

Von jeher war sie ein Stein des Anstoßes für den Theoretiker. So wissen die einen die Architektur nicht unterzubringen, weil sie „keine Nachahmung natürlicher Gegenstände" sei. Andererseits findet E. v. Hartmann (Ästhetik Band II S. 601): „Die Baukunst ist nicht eine bildende Kunst, sondern eine bauende Kunst, sie produziert nicht Bildwerke, sondern Bauwerke"; er zählt sie darum, als „ihrem außerästhetischen Zwecke dienend", zu den unfreien Künsten. Nun muß ich eingestehen, nicht zu begreifen, worin dieser außerästhetische Zweck des Bauwerkes z. B. für einen den Mailänder Dom beschauenden strenggläubigen Juden bestehen mag, oder etwa für einen Reisenden, der das Wiener Parlamentsgebäude bewundert, ohne sogar seine Bestimmung zu kennen. Und auch wenn wir statt ihrer einen italienischen Katholiken und einen österreichischen Abgeordneten

nehmen, so wird die Sache, wie mir scheint, in ein wesentlich verschiedenes Licht gerückt, je nachdem, ob wir mit Hartmann kurzweg sagen, das architektonische Kunstwerk diene einem außerästhetischen, praktischen Zweck, oder ob wir die Frage stellen: Aus welchem Grunde mag der Dom, das Parlament, kurz das Baukunstwerk nicht ebenso vollständig wie Bild oder Statue sich jener Umwertung unterzogen haben in der Richtung von Zweckmäßigkeit und praktischem Wert zu rein ästhetischem Wohlgefallen? Dieser Grund besteht in den von Hartmann selbst erwähnten Eigenschaften des Kunstgebäudes: der Größe und Kostspieligkeit der Werke, sowie dem Moment der „Raumabschließung". Wären die Herstellungskosten und der Kraft- und Zeitverbrauch hier ebenso verhältnismäßig gering, wie beim Schaffen eines Bildes oder Skulpturwerks, und wäre der Raum in den Städten nicht zu teuer, um ungenützt in Kirchen und sonstige schöne Bauwerke „eingemauert" zu werden: wir hätten ganz sicher Palast- und andere Zierbauten, romanische und gotische Dome, die ausschließlich ästhetischen Zwecken dienten, wie etwa das Mailänder Siegesthor oder der Monopteros im Münchener Englischen Garten; und — à propos — wandert denn wirklich das Bavariadenkmal auf der Theresienhöhe aus der Reihe der Künste „des reinen Formenscheins oder der Plastik" in die der „unfreien Künste", weil — im Innern eine Wendeltreppe zum Kopfe hinaufführt, dessen Höhlung mit ihren zwei Divans zu dem ganz „außerästhetischen Zwecke" des Ausruhens und zum Ausblick auf die Stadt gebraucht wird?

Anders verhält es sich mit der Behauptung, die Architektur sei keine nachahmende Kunst. Unterliegt es ja doch keinem Zweifel, daß in der Natur sich nirgends Vorbilder für den Architekten finden lassen, obschon diese Eigenschaft der Baukunst weit weniger wichtig erscheint, als die meisten glauben, sobald wir uns, den vorhergehenden Ausführungen gemäß, daran halten, daß durchaus nicht die Naturnachahmung den Grund- und Hauptcharakter der bildenden Kunst ausmacht; denn wäre dies letztere der Fall, so stände die Architektur der Musik noch näher, als der Skulptur, der gegenüber jene beiden nicht nachahmen. Wenn Musik und Architektur darin

übereinstimmen, daß sie beide in der Natur keine Vorbilder haben, so beweist dies nur, daß mitunter in sonst völlig verschieden gearteten zwei oder noch mehr Künsten dieselben Nebenerscheinungen zu Tage treten können. In der That lassen sich noch andere Kunstzweige heranziehen, und es ergiebt sich bei einigem Nachdenken etwa folgende Reihe von Verhältnissen:

$$\frac{\text{Architektur}}{\text{Skulptur}} = \frac{\text{Musik, Gesang}}{\text{Geräusche, Stimmgebrauch}} = \frac{\text{Tanz, Gymnastik}}{\text{Gebärden, Mimik}}$$
$$= \frac{\text{Arabesken, Ornamente}}{\text{Malerei}} = \frac{\text{Metaphysik}}{\text{Poesie.}}$$

Aus diesem Schema ersieht man leicht, daß alle die als Zähler figurierenden Künste in ein und demselben eigentümlichen Verhältnis zu ihren Nennern stehen, oder besser, daß die Reihe der Zähler von der Reihe der Nenner sich durch einen klar hervortretenden Charakterzug unterscheidet: durch ihre logische, streng symmetrische, nach leichtfaßlichen Gesichtspunkten geordnete Form. Die aller Grenzen und Messungen spottende, die überquellende Erscheinungsfülle der Nennerreihe wird hier sozusagen gesiebt und gesichtet, gestutzt und gedrillt, klassifiziert und rubriziert, bis der Weizen aus der Spreu, das Wichtige aus dem Nebensächlichen, das Gerippe aus dem Leibe ausgeschieden ist. Oder geben wir die bildliche Ausdrucksweise auf: das Gesetz der Differenzierung wirkt im Laufe der Kulturentwickelung innerhalb jeder Kunstgattung nach allen Richtungen hin weiter und weiter fort, unter anderem auch in der Richtung: konkret — abstrakt, oder, wenn man will: individuell — typisch. So ziehen sich denn, unter beständigem Ausschalten unzähliger Zwischenformen durch die natürliche Auslese, die einzelnen Künste in Linien auseinander, deren Pole in einem Falle realistische Skulptur und Architektur, im andern Falle Sprache und Gesang, im dritten Gebärden- oder Bewegungsdarstellung und Choreutik heißen. Die nachahmende Malerei führte zur Ornament- und Arabeskenbildung, ebenso wie die unzähligen Lautabstufungen und Silbenverbindungen der Menschenstimme die Grundelemente der 24 Buchstaben ausschieden. Die Begriffsdichtung Hegelscher Metaphysik verhält sich zu der konkret-sinnlichen Poesie Homers ähnlich, wie die Formel

der Gleichungen zweiten Grades zu der unzähligen Menge verschiedenster Beispiele dazu. Die Architektur dürfte somit endlich vielleicht ansässig werden, wenn wir zugeben wollen, daß jede Kunst, wie oben ausgeführt, sowohl ihr konkretes, wie ihr abstraktes Stockwerk besitzt. Taine sagt: il y a une architecture du corps. Worin liegt sie? In den höchsten Kategorien, unter denen das Formen- und Linienspiel des Menschenkörpers sich fassen läßt: Symmetrie und goldener Schnitt, einfache Verhältnisse der Glieder, Synthese tragender und lastender Partien u. dgl. Also ist sogar sie nicht so ganz ohne natürliches Vorbild — es ist damit bestellt wie mit der Schönheit in der Natur, von der einst A. Dürer meinte: „Wer sie nur heraus kann reißen, der hat sie."

Und nun knüpfen wir den auf S. 48 abgerissenen Faden wieder an: wie steht es mit unsrem „Gesamtkunstwerk"? Sind es doch zwei Quellen, aus denen die Künste entspringen. Die eine sprudelt da hervor, wo auch das tierische Leben überhaupt erst anhebt. Die andere tritt viel später ans Licht, wenn die erste schon zum murmelnden Bach geworden. Von hier an begleiten sie zusammen zwar immerfort des Menschen Werdegang, aber sollen sie fernerhin stets nur parallele Ströme bleiben? Werden sie jemals sich verbinden zu einem allseitigen dramatischen Kunstwerk?

Wir unterschieden die bildenden Künste von den übrigen nach zwei Gesichtspunkten, einem äußeren und einem inneren (S. 43). Wir stellten sie erstens als subjektive und objektive oder außerhalb des Menschenleibes wirkende einander gegenüber. Zweitens unterschieden wir sie dem Ursprung nach. Nun, was dort getrennt worden, kann in höherm Sinne sich wieder vereinigen. Solange wir uns mit der ersten Gruppe der Künste beschäftigten, betonten wir ausschließlich die Affekte und ihre unmittelbare Darstellung am Leibe. War das richtig gehandelt? — Jedes Edelweiß hat sein Fetzchen Erdreich unter sich, aus dem es aufwächst, seinen Abgrund, in den es hinabblickt, seinen Himmel, zu dem es aufstrebt. Jeder Singvogel hat seinen Baum, dessen Laub ihn schützt, seinen Feind, der ihm auflauert. Nicht anders ist es mit dem Menschen. Er führt seine Lieder und Tänze auf, er ficht seinen Streit und seine

Kämpfe immer auch unter gewissen Umständen aus und in einer bestimmten Umgebung. Er selbst mag noch so sehr bei der Sache sein und „Alles um sich her vergessen", dem Zuhörer und Zuschauer bleibt er darum doch ein Körper zwischen andern, unter einem Dache oder unter dem Himmel, vor einem bestimmten Hintergrunde, auf einer Wiese, einem Tanzboden oder dergleichen. Auf niederer Kulturstufe freilich werden Kampfspiele und Tänze aufgeführt, wann und wo es der Zufall mit sich bringt. Aber in dem Maße, wie der praktisch thätige Mensch seine Umgebung mit Schöpfungen seiner Hände bevölkert, muß diesen Hütten, Brücken, Waffen, Monumenten und Wandbildern auch bei dramatischen Darstellungen Rechnung getragen werden. Kleider machen Leute, und Gebäude, Geschirrformen und Bildwerke schaffen für uns die Kulturepoche, die Zeit und den Ort, wann und wo die Handlung spielt, durchaus nicht bloß Gespräche und Benehmen der Darsteller; diese und jene müssen sich entsprechen: ein Dorfbewohner tritt uns in ländlicher Umgebung entgegen, den Mohren von Venedig können wir uns schwer ohne Dogenpalast, kostbare Statuen und Zimmer mit Gold, Seide und reichen Teppichen denken. Ferner die technischen Schwierigkeiten! Die Naturstaffage vermag nicht so rasch, meist gar nicht der beweglichen Handlung und der flüchtigen Phantasie zu folgen: statt des wirklichen Hintergrundes oder der körperlichen Seitendekorationen müssen gemalter Hintergrund und zum Teil gemalte Versatzstücke und Kulissen herangezogen werden. Andere Momente wirken mit, die aber erst im zweiten Band erörtert werden können: kurz, die bildende Kunst schafft den Schauplatz, die Welt, in der die menschlichen Leidenschaften und Empfindungen ihr Spiel treiben. Das Drama setzt sich aus allen Künsten zusammen, es ist thatsächlich ein Volldrama.

Aber nicht nur, daß die später herangekommenen Kunstgattungen bald sich heimisch fühlten unter den älteren und eng verwuchsen mit dem Drama als ganzem: auch wenn sie eigene Pfade wandelten, sind es gleichsam unsichtbare Fäden, welche sie mit demselben verbinden; beinahe immer weisen sie auf dieses Ganze zurück und wollen zu ihm ergänzt sein, wie wir schon im 1. Kapitel sahen

und noch im 4. sehen werden. E. v. Hartmann sagt (Ästhetik II, 635): „In der immer wieder auftauchenden Tendenz der Plastik zur Steigerung in Chromoplastik und namentlich in der Begünstigung dieses Strebens durch das große Publikum liegt also die Wahrheit verborgen, daß die Plastik, ebenso wie die Malerei, eine einseitigere und beschränktere Kunst ist als die Mimik, und zur Ergänzung durch diese hindurchdringt.“ Gewiß, neun Zehntel aller Gemälde und Zeichnungen haben zum Gegenstande Scenen und Ereignisse aus dem Menschenleben, sie seien nun mythologischen oder religiösen Inhalts, Geschichts- oder Genrebilder. Und zwar hängt ihr Wert sowie derjenige der Skulpturerzeugnisse zum großen Teil davon ab, ob sie einen dramatischen Moment in jenem Kampf oder jener Scene vertreten, ob der vom Künstler gewählte Augenblick derjenige ist, um welchen sich die größte Anzahl vergangener und folgender Bewegungen gruppieren. Goethe meint in einem seiner kleinen Aufsätze: „Wenn wir uns genau beobachten, so finden wir, daß Bildwerke uns vorzüglich nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessieren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk; aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor, wie im Laokoon und der Neapolitanischen Gruppe des Stiers, Canova bis zur Vernichtung des Lichas und der Erdrückung des Centauren.“ Auch für die bildenden Künste also ist das Dramatische, die lebendige, sinnliche Handlung der Schatz, aus dem sie Stoff und Nahrung holen; auch für sie ist das Drama, das Schauspiel, die Bühne der gemeinsame Fokus, der „Herd“, an dem sie alle sich versammeln mit Tanz-, Ton- und Dichtkunst, von dem sie gestärkt ausgehen, zu dem sie, an Erfahrung und Können bereichert, zurückkehren.

So ist es in Athen gewesen, zur Blütezeit der Tragödie. Ein schwaches Stämmlein, war das Drama heraufgewachsen aus der Urzeit; nach und nach zweigten sich davon Poesie, Musik, Mimik und andere Künste ab und erstarkten allmählich zu Ästen, die sich immer weiter nach allen Seiten hin erstreckten, ohne daß der Stamm selbst darum aufhörte, mit ihnen zu wachsen und zu erstarken. Und

dann kamen die bildenden Künste von außen heran, gleich der auf der Wintereiche sich einnistenden Mistel. Und der schwache Mistelkeim gedieh und wuchs abermals, und seine Zweige verstrickten und verwoben sich mit denen des stolzen Baumes zu einem Laubdache, und diese goldig schimmernde segenbringende Mistelstaude war es schließlich, welche dem Griechen die Wünschelrute lieferte zur Erschließung jenes Wunder- und Zauberreiches — des Theaters.

Hier wirkten die zu höchster Vollendung gediehenen Schwesterkünste alle im Bunde und erreichten das, was heutzutage für unmöglich gehalten wird: statt sich zu hemmen, förderten und steigerten sie gegenseitig ihren Eindruck; in idealer Eintracht schufen sie ein Gesamtkunstwerk, ein Volldrama, wie es die Welt nie vorher und nie nachher gesehen hat. Hier verkündeten gottbegnadete Dichter in formvollendeter Sprache das Höchste und das Tiefste, was ihr Geist geschaut. Hier hoben wirkliche säulengeschmückte Marmorhallen vom Blau des attischen Himmels und dem Hintergrund dunkler Lorbeer- und Myrthenhaine schimmernd sich ab. Hier durchzitterten Harfen- und Flötentöne in vollen, weichen, feierlichen Akkorden die weiten Räume und schufen gleichsam ein sanft wallendes Stimmungsmeer, von dessen Wogen getragen die Handlung auf der Bühne dahinfloß. Selbst das einzige natürliche Material im Rahmen der Bühne — die Körper der Schauspieler — scheinen sich in bewegte Skulpturwerke verwandelt zu haben, und somit war der letzte Rest der vom Künstler nicht geadelten Elemente verdrängt und der Kreis der Künste völlig geschlossen. Wenn diese Ansicht A. W. von Schlegels Bestätigung erhielte, könnte sie gewissermaßen als eine Lösung jener von R. Wagner gestellten Forderung gelten, nämlich der „Erlösung der Plastik als Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige.“ Ich setze Schlegels eigene Worte aus seinem „Griechischen Theater“ her: „Die Griechen wollten lieber an der Lebendigkeit der Darstellung einbüßen, als an der Schönheit; wir machen es gerade umgekehrt. Der Gebrauch der Masken, der uns befremdet, war diesem Streben zufolge nicht bloß zu rechtfertigen, sondern durchaus wesentlich; und weit entfernt,

daß er ein Notbehelf gewesen wäre, hätten es die Griechen unfehlbar mit Wahrheit für einen Notbehelf erklärt, einen Schauspieler mit gemeinen, unedlen, auf jeden Fall mit allzu individuellen Zügen einen Apoll oder Herkules darstellen zu lassen ... Für den Ausdruck der Leidenschaften blieben die Blicke, die Bewegungen der Arme und Hände, die Stellungen, endlich der Ton der Stimmen übrig ... Wie die Züge des Schauspielers durch die Maske entschiedener bezeichnet wurden, wie seine Stimme durch eine darin angebrachte Vorrichtung verstärkt ward, so erhöhte der Kothurn ... seine Gestalt über das gewöhnliche Maß ... Die Formen der Masken sind zugleich schön und mannigfaltig. Freilich mußte der Kopf durch die Maskenbekleidung etwas groß gegen die Höhe der Figur ausfallen; jedoch wurde dies Mißverhältnis durch die Erhöhung des Kothurns wieder gehoben. Die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohlthun, sich dabei die alte Skulptur gegenwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statuen im großen Stil zu denken. Nur wird die scenische Plastik dem Grundsatze gefolgt sein, soviel als möglich zu bekleiden, ... weil die wirklichen Formen des Körpers nicht edel und schön genug gegen die des Gesichts gewesen wären. Man wird also auch diejenigen Gottheiten, welche die Skulptur immer ganz oder halb entkleidet bildet, in vollständiger Bekleidung haben auftreten lassen. Unter dieser wandte man aber mancherlei Mittel an, die Formen der Glieder auf die geschickteste Art scheinbar zu verstärken und so in der künstlich vergrößerten Gestalt des Schauspielers das Ebenmaß herzustellen."

Nach Euripides, hauptsächlich aber nach der Verpflanzung in die römischen Gebiete verfiel dies ideale Drama rasch. Es artete mit den selbständig gewordenen Einzelkünsten ebenso gleichzeitig aus, wie es einst, als ihr Stamm und Träger, gleichzeitig mit ihnen gewachsen und gereift war. Darum hat Wagner unrecht, wenn er das Entstehen der Einzelkünste als Zersetzungsprodukt des griechischen Dramas beklagt: das Drama ist niemals gleich einem Planet in Stücke gesprengt worden, die nun statt seiner als Asteroidenschwärme

umherkreisen. Ich wiederhole es: das Drama verdorrte und verfiel gleichzeitig mit den dem Stamme entsprossenen langsam dahinwelkenden und entartenden Kunstzweigen. Und ehe es noch ganz den Niedergang vollendete, brach eine neue Kulturära herein, bei der wir desto kürzere Zeit verweilen werden, je länger wir uns bei der alten aufhalten mußten.

„Der Untergang der alten Kultur in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung ist ein Vorgang, dessen ernste Rätsel zum großen Teil noch ungelöst sind.“ Fr. Alb. Lange hat vollkommen recht damit, aber gewiß sind wir uns noch ebensowenig im Klaren über den Aufgang der neuen Kultur, ganz besonders über deren Kunst und Litteratur, am allerwenigsten wohl über ihr Drama.

Zunächst sollte man meinen, hier dasselbe erwarten zu dürfen, was wir in Griechenland davon sahen: ein allmähliches Wachstum, von nebenher laufender Abzweigung der Einzelkünste begleitet. Was bietet uns statt dessen die Litteraturgeschichte? Gewöhnlich wird uns eine durchaus oberflächliche Parallele aufgezeigt: daß die mittelalterliche Dramatik gleich der hellenischen aus religiösen Anfängen emporwuchs, daß es Mysterien, Moralitäten und Mirakelspiele waren, denen die europäische Tragödie und Komödie entsprang, daß die erste Anregung dabei von der katholischen Messe ausging. Dabei sind die chronologischen Angaben nichts weniger als übereinstimmend, denn bald werden die dramatischen Anfänge — für Deutschland wenigstens — auf das 12. Jahrhundert festgesetzt, bald wieder mit dem Abte Angilbert an Karls des Großen Hofe in Verbindung gebracht. In romanischen Ländern werden diese Anfänge bis ins 5. und 4. Jahrhundert n. Chr. zurückverfolgt. Dürfen wir nun aber wirklich jenes „Spiel vom Antichrist“ aus dem 12. Jahrhundert, oder die Komödien der Roswitha von Gandersheim als deutsche Dramen betrachten? Sie wurden gedichtet von Mönchen und Geistlichen, die entweder selbst Ausländer waren oder eine durchaus undeutsche Schule durchgemacht hatten und undeutsche Gesinnungen hegten. Sie wurden verfaßt in lateinischer Sprache. Sie stellten Empfindungen und Begebenheiten dar, welche nichts weniger als von

innen heraus im Volke entstanden und gewachsen waren. Alles der genaue Gegensatz von dem, was wir in Griechenland sahen! Kein organisches Heraufquellen aus den Tiefen der Volksseele, wie wir es im Vorgehenden so weit zurückverfolgen konnten. Keine lebendigen Triebe waren es am Volksleben, es waren Parasiten, aufgepfropfte exotische Reiser, wie die Dichtung jener Periode überhaupt, wie unsere plastische Kunst noch heute. Oder hatte es auch vielleicht irgend etwas mit der Sprache des angelsächsischen Bauern zu schaffen, daß nach der Eroberung Englands durch die Normannen am Hofe und in adligen Kreisen das Französisch eingeführt wurde? Nein, jene Mysterien samt ihren Erzeugern waren Schmarotzer am Baume der Volkskunst, sie waren bloß die verrohten Kinder der raffinierten, entarteten alten Bühne von Konstantins und Justinians Zeiten her, ja, es ist noch ganz jener selbe Augiasstall, nur durch die Geistlichkeit gesäubert, umgebaut und zum Zwecke der Propaganda in die Kirche aufgenommen. Und die wahre, die echte Volkskunst? Spüren wir ihr nach, suchen wir sie in ihrem Winkel, in den sie von der After- und Affengelehrsamkeit jener Tage von dem Schutt und Gerümpel einer unverstandenen einstigen Herrlichkeit, vom Dünkel jener halb rohen, halb mit unverdauten Wissensbrocken gestopften Chronisten und Magister gedrängt wurde, die sich in Klöstern und Schulen und an den Höfen breit machten.

Die Sonne der klassischen Kultur ging langsam zu Rüste. Und mit der flammenden Abendröte dieses Untergangs flossen zusammen der blutige Schein der Völkerwanderung und das Lodern jener Scheiterhaufen, in deren Rauch und Glut die römischen Imperatoren das Christentum zu ersticken dachten. Was die innere Fäulnis noch nicht vollbracht hatte, das beendigten die Barbarenzüge, die von allen Seiten über die Grenzen des römischen Weltreichs sich ergossen, gleich jenen Scharen Surturs in der nordischen Sage vom Ragnarök, der Götterdämmerung. Wer waren nun jene germanischen Stämme, welche dem Koloß den Gnadenstoß versetzten? „Woher der Fahrt? Wie ist ihr Nam' und Art?“ Wer waren diese „Erben“?

Die Zeiten sind zwar vorüber, wo man noch unter der Epoche der Völkerwanderung eine riesige Flutwelle verschiedener, aus dem

Osten nach dem Westen sich wälzender Nationen verstand, und es wird immer klarer, daß Heruler, Vandalen, Goten und wie die andern Eindringlinge des 4. und 5. Jahrhunderts alle heißen, nur einzelne Auswanderer aus dem Norden und Nordosten Europas waren, aus dem uralten Gebiet jener Völkermasse, mit deren Vorposten schon Cäsar und Marius zusammenstießen, und auf die wahrscheinlich schon Herodots, Hesiods und Homers sagenhafte Berichte und Hinweise sich bezogen, von „stutenmelkenden Skythen" und Hyperboreern. Aber auch wenn jene von Strabo zitierte Angabe des alten Ephoros richtig wäre, daß, wie der Westen Europas von Kelten, so der Norden von Skythen bewohnt gewesen sei, wobei diese ebensoweit von Osten nach Westen sich erstreckt haben sollen, wie die Äthiopier im Süden; also auch wenn es unantastbare Thatsache wäre, daß die Väter jener beutegierigen und wanderlustigen Germanen Alarichs und Geiserichs schon seit ungemessenen Zeiten Deutschland und einen Teil Rußlands bewohnten, auch wenn alle scheinbar dem widersprechenden geographischen und ethnograpischen Angaben mit Unkenntnis und Aufschneidereien der griechischen und römischen Autoren erklärt werden könnten: wir wären darum nicht weniger im Dunkeln über Sitten und Gebräuche jener unserer Vorfahren. Sagt nicht derselbe Strabo noch um die Zeit Christi: „Die Länder jenseits der Elbe am Ocean sind uns gänzlich unbekannt?" Bloß aus Cäsars „Gallischem Krieg" und des Strabo Zeitgenossen Tacitus' „Germania" fallen einige spärliche Lichtstrahlen in den dichten Nebel, welcher die Vorgeschichte jener Länder uns verhüllt, und auch diese beiden gewissenhaften Schriftsteller wissen gar wenig davon zu berichten, was in unserer Frage einige Klarheit verbreiten könnte — über Kunst, Poesie und dramatische Anfänge.

Was wir genau und sicher wissen, ist nun aber doch, daß die Germanen jedenfalls eine mehr oder weniger lange Strecke ihrer Kulturentwickelung bereits hinter sich hatten, als die nordischen Völkermassen mit der Civilisation der alten Welt in näheren Kontakt kamen. Sie waren keineswegs Wilde, die nun rasch unter dem Einfluß der überlegenen römischen Kultur sich zu bilden begannen, denn schon Tacitus weiß von gesellschaftlichen Einrichtungen, vom

geregelten Verhältnis der Geschlechter u. a. zu berichten; ja sogar die noch viel roheren, grausamen Skythen in Herodots 4. Buche, 500 Jahre v. Chr., sind zwar noch Barbaren, werden aber dennoch scharf von den umwohnenden Völkerschaften unterschieden, was spezielle Gebräuche, Kleidung, Sitten und Waffen oder Gerätschaften anbetrifft. Sowohl Germanen als Römer und Griechen saßen einst Seite an Seite am urarischen Herd, und als sie sich hinterher für lange Zeiten trennten, da nahmen sie noch den gleichen Vorrat an Ideen, Sitten und Sagen auf die Wanderschaft mit. Aber eine heißere Sonne und frühzeitige, von Ägyptern und Assyrern ausgehende Einflüsse machten die am Mittelmeer sich ansiedelnden Brüder schneller reifen; Mißgunst des Klimas, Abgeschiedenheit und ewiger Wechsel der Weiden und Jagdgründe hatten dagegen die Entfaltung der germanischen Fähigkeiten gehemmt und verlangsamt, eine rege Phantasie und Verinnerlichung des Gemüts ausgenommen. Und nun, nach Jahrtausenden vielleicht, trafen sie, thatendurstig und von Gesundheit strotzend, mit den nicht mehr erkannten Brüdern zusammen, welche ihnen inzwischen um so viele Kulturstufen vorausgeeilt waren — vor allem auch auf dem Gebiete der Kunst.

Wäre ihnen eine so ruhige und selbständige Kunstentwickelung beschieden gewesen, wie sie den Griechen vergönnt war, sie hätten sicherlich eine ähnliche Bahn durchmessen und im ganzen ähnliche Ziele erreichen müssen, wie die im Lauf dieses Kapitels geschilderten. Freilich, wenn die Griechen für den Weg, angefangen von den ältesten uns bekannten, noch rohen Kunstwerken bis zu Perikles' und Phidias' Zeit 600 bis 700 Jahre brauchten, so wäre für die germanischen Stämme vielleicht das Fünffache, ja das Zehnfache nötig gewesen, aber die Frucht dieses langsamen Werdens wäre so oder so eine a u s dem Volke und f ü r das Volk geborene Kunst, eine germanische Volkskunst. Doch es sollte anders kommen. Die römische Civilisation sollte für die germanische Welt, auf künstlerischem Gebiete wenigstens, dasselbe werden, was einst für die italienischen Stämme Griechenland war. Wir wissen zwar nicht, welche Früchte die römische Civilisation getragen hätte, wenn sie unabhängig von fremden Elementen sich hätte ausgestalten können, aber jedenfalls

war es ein richtiger Instinkt, von dem sich der alte Cato leiten ließ in seiner Opposition gegen die hellenisierenden Einflüsse, welche thatsächlich alle die Lebensgebiete, auf welche sie sich erstreckten, wenn nicht vergifteten, so wenigstens unfruchtbar machten zu originaler, natürlicher Produktivität. Ähnlich dem wurde nun auch die noch primitive Kunst jener germanischen Barbaren auf halbem Wege zurückgestaut, zu Boden gedrückt, gestutzt, getüncht und geschulmeistert; und wenn es dennoch nicht gelungen ist, die nationale Eigenart, das Suchen nach eigenen Formen und Wegen ganz darin zu ersticken, so verdanken wir es einzig und allein dem, daß die Wurzel des künstlerischen Triebes im germanischen Geiste zu tief lag, als daß sie hätte ausgerodet werden können, trotzdem ihr zweimal diese Gefahr drohte. Denn dieselbe Bewunderung alles Fremden und derselbe Trieb in die Ferne, welche einst Goten und Langobarden über die Alpen führten und Strabo und Dio Cassius ebenso auffielen, wie einst Julius Cäsar die Neugier der Gallier, sie ließen auch weiterhin den Deutschen nur allzuleicht fremden Einflüssen sich hingeben. „Wir müssen bei der Betrachtung unserer alten Geschichte nie vergessen“, sagt Gervinus (Geschichte der deutschen Dichtung I, 853; I, 51 ff.), „daß die teuersten religiösen und historischen Erinnerungen unserer Vorfahren nicht einen Augenblick, von der Zeit an, wo wir sie deutlicher in der Geschichte auftreten sehen, ungestört ihrer Fortpflanzung überlassen wurden ... In allen romanischen Landen, wohin deutsche Stämme kamen, schwand der alte Volksgesang schnell vor der römischen Kultur. In Spanien ging die lateinische Dichtung ihren Weg ungestört fort. Unter den Geistlichen der Ostgoten war griechische Bildung schon in ihren Sitzen an der Donau zu Hause gewesen ... Bald ward durch christliche Priester die Geschichte zur Kirchenhistorie, wie bei Gregor und Beda, bald durch sie die Volkssprache verachtet, verlacht und in falscher Scham abgelegt.“ Und nicht viel günstiger waren die Umstände für die Dichtkunst in der Heimat. Ein freundliches Schicksal, wie es den ruhig die äußeren Anregungen verarbeitenden und sich assimilierenden Griechen geworden, sorgte für Deutschland niemals. „Wer will uns verachten, daß wir nichts so Treffliches geschaffen

haben? In jener Welterschütterung liegen die Stoffe unserer Epen, mitten unter jenen Begebenheiten, durch die mit dem Kern und Marke unseres Vaterlandes die entartete alte Welt neu geschaffen und ganz Europa mit unserem Blute verwandt ward. Unter Eroberungen und Wanderungen mußte der Gesang stocken; denn wo — auch in unseren Zeiten — blüht der geistige Verkehr in der Mitte der Thaten? Bis sich die Stämme friedlich niedergesetzt hatten, war plötzlich der geistliche und gelehrte Stand an der Spitze, er war unentbehrlich, er nahm sich aller Dinge an, es war ihm eine Angelegenheit, die heidnische Sage zu hemmen; kein Skaldenstand, der die Dichtung wie ein Eigentum gepflegt hätte, stand ihm entgegen."

Die christliche Kirche, welche es unternahm, die römische Weltherrschaft mit eigenen Mitteln fortzuführen, war es somit, die durch ihre Sendlinge alle Bewegungen und Geistesregungen des Volkes in die ihr genehmen Bahnen zu lenken, in die ihr nötig scheinenden Rahmen zu pressen suchte. Die römischen Geistlichen waren es, die, sich stets zu helfen wissend, die Wissenschaft und Kunst der antiken Heiden in Sold nahmen, um sich die modernen Heiden zu unterjochen. Ob zu größerem Nutzen oder zu größerem Schaden des Volkes und des Christentums, wollen wir nicht zu entscheiden trachten, doch hat Gervinus ohne Zweifel recht, wenn er sagt (I, 80): „Die Mönche retteten Wissenschaft und Philosophie, die Jahrhunderte lang das Licht der Welt scheuten, allein der Poesie brauchten sie sich nicht anzunehmen; denn *sie* scheut dieses Licht nicht und gedeiht vielmehr nur in der Frische und Blüte des Lebens." Und wenn wir an die Geschichte der mittelalterlichen Litteratur den Maßstab griechischer „Volkskunst" legen, so glauben wir unwillkürlich einen von erstarrten Schlacken bedeckten Lavastrom zu sehen, dessen lebendige Fluten und Gluten vergebens die einengende Schale zu sprengen suchen; sie erreichten es zwar teilweise, im 12. und 13. Jahrhundert, aber nur um gleich darauf zum zweitenmal dem alten Schicksale zu erliegen — um die Wende des Mittelalters, da lateinische Gelehrtenweisheit, importierte Brocken der italienischen Renaissance und später französische Höflingspoesie das Szepter zu

schwingen begannen. Und abermals rang sich deutsche Art zu denken und zu fühlen an die Oberfläche, obschon auch diese zweite Blütezeit der deutschen Dichtung, ebenso wie die erste, nicht zu und aus dem Volke als Ganzem sprach, sondern bloß an die „oberen Zehntausend“ sich wandte, wie wir heute zu sagen lieben. Und so blieb es bis jetzt, nicht bloß in der Poesie, sondern auch in der Kunst.

Wenn wir das Vorhergehende nochmals kurz zusammenfassen, so gelangen wir zu folgendem Resultat: Wäre die Entwickelung der germanischen Rasse ihrem natürlichen Gange überlassen geblieben, so würde sich heute die Gesamtheit ihrer um den gemeinsamen dramatischen Stamm gescharten Kunstbethätigungen und Kunsttriebe etwa mit einem jener großen, breiten Flüsse vergleichen lassen, die stetig, aber in träger Ruhe und geräuschlos dahinziehen. Dieser langsam dahinziehende Fluß wäre zwar noch lange nicht so weit gekommen wie die jetzige „höhere“ Kunst, er entspräche vielleicht erst dem Stadium der griechischen Kunst vor Solons oder Lykurgs Zeiten, aber er wäre eine alle Schichten des Volkes mit sich ziehende und in Anspruch nehmende Strömung, er wäre eine Funktion der einen, der ganzen Volksseele. Wir hätten zwar eine in den Anfängen liegende bildende Kunst, dafür aber einen reichen Volksgesang, eine Menge dramatischer Spiele und religiöser Umzüge, Festlichkeiten u. dgl., woraus sich — immer gleichsam Schritt haltend mit den übrigen Künsten — endlich hätte ein Volldrama, ein Theater entwickeln müssen, wie in Griechenland oder Japan. Dieser imaginäre Zustand einer ungehindert wachsenden Kunst ist sogar nicht einmal so sehr imaginär, als es scheinen könnte, denn in den abgelegenen Gebirgsthälern, auf einsamen Inseln, unter der Landbevölkerung Rußlands, überall da, wo das Volksleben weniger von außen und oben her gestört wurde, sehen wir im 16., 17. Jahrhundert und noch jetzt sogar mannigfache Reste jener trotz römischem und griechischem Bekehrungseifer nicht völlig unterbundenen ur- und naturwüchsigen Kunst der „Barbaren“. Noch unlängst wurde am oberen und mittleren Rhein am Lätare-Sonntag ein Kampfspiel aufgeführt, welches den Sieg des Sommers über den Winter dar-

stellte und bis ins Jahr 1542 zurückverfolgt werden kann. Ähnliche den Wechsel des Jahres vorstellende, aus Handlung, Tanz, Gesang rc. bestehende Spiele sind auch in Schwaben, der Schweiz und Bayern bekannt. Ein großrussisches Spiel stellt dar, wie die Mutter einigen Töchtern, auf ihre verschiedenen Fragen antwortend, nach und nach anzeigt, wie das Feld gepflügt, wie der Flachs gesät und bearbeitet wird, währenddessen die Mädchen immer häufiger nach den Burschen sich umblicken und, da es die Mutter ihnen verweist, zuletzt erklären:

„Ich werde selber gehen,
Mit den Burschen tanzen,
So und so und so",

worauf der Tanz beginnt. Fast desselben Inhals ist die ronde mimique in der Normandie und ein ähnliches Spiel in Italien. Sehr reich an dramatischen Scenen sind die russischen Hochzeitsbräuche, mit vielen Anklängen an den früheren Frauenraub und Brautkauf. Bekannt ist, wie lange die katholische Kirche gegen die saltationes und carmina diabolica auf den Friedhöfen zu kämpfen hatte. Bekannt sind die deutschen Fastnachtsspiele, die vielen auf das Geburtsfest Christi übertragenen Bräuche aus heidnischer Vorzeit, das Perchtenlaufen oder Berchteljagen in Süddeutschland und Kärnten mit seinen Vermummungen, Possen und Umzügen, ebenso die „Osterfeuer" und Volkslustbarkeiten dazu, die Feste der Frühlingseinholung zu Pfingsten, das große Herbstfest, ein Dankfest für die glücklich eingebrachte Ernte mit ihren an manchen Orten noch gebräuchlichen und ehedem Wotan dargebrachten Höhenfeuern. Viele solcher dramatisch-symbolischer Spiele sind nur noch in der Form kindlicher Belustigungen erhalten, andere werden nicht mehr gespielt, sondern nur noch gesungen. Bald sehen wir den Darsteller Gesang, Tanz, Mimik und Rede selber besorgen, bald können wir noch deutlich die organische Ausscheidung lyrischer und epischer Elemente aus ursprünglichem chorischem Synkretismus verfolgen, bald die Ausscheidung des Vorsängers aus dem übrigen Chor — die erste handelnde Person des Thespis. Ist es von alledem noch weit bis zur organischen Metamorphose der Kulthandlung mit allen daran

teilnehmenden Künsten zum Kunstdrama, wenn dies vielleicht hier in so vollendeter Weise, wie unter den idealen Bedingungen in Hellas, nie hätte erstehen können?

Aber es kam eben alles ganz anders. Es „fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ der Völkerwanderung und Bekehrung der germanischen Stämme. Die eindringenden römischen Bildungsfaktoren schufen bald eine breite Kluft zwischen den höheren und niederen Ständen, und dank ihnen eilte ein Teil des Volkes als sogenannte „gebildete Klasse“ den schlichten, jenen Einflüssen fernerstehenden Genossen weit voraus. Fremde Elemente wirkten in Staat und Gesetzgebung, Sitte und Kunst mit den angeborenen Neigungen und Anschauungen zusammen und ergaben eine von den letzteren steil aufsteigende Diagonale, gemäß dem Satze vom „Parallelogramm der Kräfte“. Die Geschichte des Volkes verwandelte sich vor dem Forum der historischen Wissenschaft in die Geschichte seiner Repräsentanten, und die Repräsentanten wurden allmählich aus Vertretern zu Verächtern jener schlichten natürlichen Volkesart, sie wurden, statt die von einem Safte und einer Wurzel genährten Wipfel des Baumes zu bleiben, zu dessen Schmarotzerpflanzen, jenen tropischen Schlinggewächsen gleich, welche rasch aufschießend den sie tragenden Stamm schließlich ersticken. Dieser Verkümmerung verfiel unsere europäische, unsere wirkliche Volkskunst in der geschichtlichen Darstellung vollständig, und im realen Leben größtenteils. Das, was wir europäische und deutsche Kunst nennen, ist byzantinische oder Renaissancekunst mit germanischem Blut genährt, von germanischem Geist durchsetzt, so gut es ging. Das, was wir jetzt deutsches oder europäisches Drama nennen hören, ist nicht das Kind jener wilden Kampfspiele und leidenschaftlichen Tänze und Gesänge unserer Ahnen — deren Erben sind die noch erhaltenen Überbleibsel von Volksspielen, Volkstänzen und Volkskomödien, soweit diese nicht auch Imitation sind: das moderne Drama ist, wir mögen uns nach Frankreich, Deutschland oder England wenden, immer eine durch italienische Vermittelung vollzogene Fortsetzung antiker Reminiscenzen; es ist dem Volksgeiste weder dem Gehalt noch der Form nach kongenial: wir begehen eine logische Erschleichung,

wenn wir jene mittelalterliche Mysterienbühne und ihre Nachkommenschaft in der Litteraturgeschichte für Volkskunst ausgeben und, sie mit dem griechischen Volksdrama vergleichend, nun erklären: „Eines schickt sich nicht für alle. Mag das griechische Volkstheater eine Synthese aller Kunstgattungen gewesen sein oder nicht — das unsere ist es nicht und kann und soll es nicht sein!“ Dieser Schluß gilt eben nur für das fabrizierte Surrogat, und da muß es freilich heißen: quod licet Iovi, non licet bovi. Das echte, gewordene Volksdrama ist noch gar nicht vorhanden, wäre es aber vorhanden, so würde es mit seinen Mitteln, auf seinen Wegen demselben Ziele zusteuern, wie einst das hellenische, und es würde sich zeigen, daß R. Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ bei weitem kein bloßes Hirngespinst ist, obschon wir jedenfalls noch eine sehr geraume Zeit warten müßten, ehe wir von Vergleichen mit Athen reden dürften.

Nun könnte man zwar einwerfen, daß, wenn unser jetziges Theater wirklich auf die Bühne des kaiserlichen Roms und — vom Zeitalter der Humanisten an — auch nach Griechenland zurückweise, nicht aber auf prähistorische nationale Keime, daß in diesem Falle unklar bleibe, warum wir dann das Gesamtkunstwerk des Dramas nicht ebenso herübernahmen, wie etwa Skulptur- und Poesieformen. Aber dieser Einwurf beweist nicht nur nichts gegen unsere Behauptung, sondern führt uns nur zu einem neuen Beweise dafür, daß alle Kunst im Gesamtkunstwerk des Volldramas Ursprung und Ziel finden müsse.

Ein Gesamtkunstwerk wie die „Antigone“ oder „Prometheus“ kann nur da aufgeführt werden, wo jener oft erwähnte weit verzweigte Stamm des Kunstlebens zu höchster Entwickelung gediehen, wo also auch die Durchbildung und Technik der es konstituierenden Einzelkünste eine entsprechend hohe ist, sonst würden sich unüberwindliche Schwierigkeiten und Hindernisse einstellen. Wenn solch ein Volldrama nun fertig auf fremdes Gebiet verpflanzt wird, wo die eben genannten Bedingungen nicht vorliegen, wie z. B. in Italien vor Christo, so wird das eben stets zu Ungunsten der Vollständigkeit der Darstellung geschehen, es wird sich vor allem eine

Tendenz herausbilden, jene fehlende Technik in den Einzelkünsten nachzuholen, und dies ist nur auf dem Wege der Arbeitsteilung denkbar. Ehe aber die Früchte der Spezialisierung im Theater voll hätten geerntet werden können, war der Verfall und die Entartung in Rom soweit fortgeschritten, daß man zur Zeit der Barbarenzüge fast nur noch an Zoten, Tierhetzen und Gladiatorenkämpfen Geschmack fand. Und nun wiederholte sich derselbe Prozeß nochmals von vorne, und auch jenseits der Alpen begann man damit, wobei man die Römer gestört hatte, d. h. man ging plump und grob an die Aneignung der Formen der einzelnen Künste. Rhetorik, Bildnerei, Malerei, Musik 2c. verließen endgültig den Reigen, um sich von nun an völlig selbständig und einsam-egoistisch fortzubilden. Und so war es auch bei der Wiedergeburt der Künste, sagt Wagner, „daß wir zunächst auf diese vereinzelten griechischen Künste trafen, wie sie aus der Auflösung der Tragödie sich entwickelt hatten: das große griechische Gesamtkunstwerk durfte unserem verwilderten, an sich irren und zersplitterten Geiste nicht in seiner Fülle zuerst aufstoßen: denn wie hätten wir es verstehen sollen?"

Aber die Römer hatten wenigstens potentiell die Möglichkeit, das Gesamtkunstwerk zu rekonstruieren, unter der Anleitung gebildeter Griechen, die es von der Heimat her noch aus persönlicher Anschauung kannten. Anders Deutsche, Franzosen und Engländer, ja sogar Italiener. Von Augenzeugen war da niemand mehr vorhanden. Die Stürme und Fluten der Völkerwanderung hatten jede Spur von Erinnerung daran verwischt. Phonograph, Photographie, Choreographie, Kinematoskop und Anmerkungen für Regisseure kannte man ja überhaupt noch nicht im Altertum, und so kam es denn, daß von dem ganzen großen Apparat nichts erhalten blieb als die vergilbten Manuskripte mit dem Text der Monologe und Dialoge — weniger als ein Skelett! Wer konnte es ergänzen, da ja auch wir Neueren verhältnismäßig vor kurzem erst durch das genauere Studium der Antike zur oben vertretenen Ansicht vom griechischen Drama gelangten?

Somit blieb das Drama ein Torso. Die mehr oder weniger primitiven Vorgänge auf der Bühne waren und blieben bloße

„Illustrationen" der mit verteilten Rollen vorgetragenen Dialoge. Die äußere Formlosigkeit Shakespearescher Stücke allein schon beweist klar, daß ihr Schöpfer kaum je sehr an die Bühne und die Ausstattung dachte. So groß der Wert seiner Stücke an dichterischem und philosophischem Gehalt, so wenig haben sie darum mit dem wahren Drama zu schaffen, das kein deklamiertes, sondern ein gespieltes, dargestelltes ist. Lessing meint in der „Hamburgischen Dramaturgie": „Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeares eine sonderbare Erfahrung gemacht haben." Mag sein — wo die Phantasie des Publikums eine noch rege ist und die Sprache des Dichters ihr in so hohem Grade zu Hülfe kommt; auch Goethe sagt: „Es giebt keinen höheren Genuß und keinen reineren, als mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren lassen", aber dennoch fügt er bald darauf mit richtiger Einsicht hinzu: „Shakespeare gehört notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf." Damit stimmt im Grunde völlig überein, was unlängst A. Freiherr von Berger in seinen Vorträgen „Über Drama und Theater" sagte: „Ein Shakespearesches Drama ist wie eine Geschichte, die sich selbst erzählt." Shakespeare war eben, nach R. Wagners Ausdruck, „wohl der gewaltigste Dichter aller Zeiten, sein Kunstwerk aber noch nicht das ‚Werk' für alle Zeiten".

Dieses aber, das „Werk", das ideale Volldrama, webte und lebte stets als Geist ohne Körper unter Künstlern, Dichtern und Denkern. Ein heißer Drang nach der Wiedererweckung der dunkel geahnten Herrlichkeit des griechischen Dramas rief in Italien vor Jahrhunderten schon die Oper ins Leben. Welche Hoffnungen einst viele darauf setzten, beweist noch im 18. Jahrhundert ein Brief Schillers an Goethe, worin es heißt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte." Und jener Traum des Meisters von Bayreuth selber — das „Kunstwerk der Zukunft" —, war es nicht auch von der Überzeugung eingegeben,

„daß unsere öffentliche theatralische Kunst keineswegs das richtige Drama sei, dieses eine, unteilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes; daß unser Theater bloß den bequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener künstlerischer, oder besser: kunstfertiger Leistungen biete"; während „der künstlerische Mensch sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen kann: in jeder Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeit aber unfrei ist."

Ob dieses Ziel der Sehnsucht erreichbar oder nicht, und ob von oben, von der modernen Kunst oder von unten, vom Volke aus, dies muß vorläufig dahingestellt bleiben. Was ich einzig zeigen wollte, glaube ich gezeigt zu haben: daß der jetzige Zustand des Kunstlebens durch historische Ereignisse ein unnormaler wurde, und daß jene zur Mischkunst hin eingeschlagene Richtung nicht als ein bedauernswertes Symptom von Entartung, vielmehr als erfreuliches Zeichen dafür betrachtet werden muß, daß der Geist des deutschen Volkes noch über genügende Heilkräfte verfügt, um auf diese oder andere Weise den einzig natürlichen Stand der Dinge herbeizuführen. Der Weg über die Mischkunst mag zufällig und unwesentlich, ja sogar eine Krankheitserscheinung sein: aber das Ziel, zu dem er führt, ist eine Resultante der gegebenen Thatsachen und ihrer naturgemäßen Wechselwirkung und Entwickelung. „Ein gutes ‚Volk' in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt!"

Ich kehre noch einmal zu dem mehrfach gebrauchten Beispiele des Baumes der Kunst zurück. Eine Fülle von künstlich ernährten Ästen und grünen Zweigen sehen wir vor uns, aber — o unnatürliches Wunder, es fehlt der Stamm, aus dem sie entsprungen und der sie tragen und zusammenhalten sollte. Und was sind Zweige ohne Stamm? Schließlich müssen sie verdorren ohne ihren natürlichen Ernährer und vertrocknen, geschieht nicht ein zweites Wunder, indem das Fehlende nachwächst oder wiedererzeugt wird: denn nimmermehr gedieh auf die Dauer ein Blatt, es sei denn am Zweige, nie ein Zweig, es sei denn am Stamme, nie wuchs ein Stamm ohne Wurzel. So wirke denn, du wunderkräftige Wurzel des Volkslebens, und schaffe, was not thut! —

3. Kapitel.

Bühnendrama und Lesedrama.

> Wer den Einfluß, welchen Wörter, bloße Wörter auf den menschlichen Geist ausgeübt haben, genau verfolgen wollte, würde zugleich eine Weltgeschichte schreiben, welche uns wohl mehr lehren würde, als irgend eine, welche wir besitzen.
>
> Max Müller.

Wenn wir überall im vorhergehenden den Begriff „Drama" oder „Volldrama" als denen des „griechischen Gesamtkunstwerks", sowie teilweise auch des „Kunstwerks der Zukunft" gleichbedeutend verwendeten, wenn wir somit das rein dichterische Element darin nur als Zweig eines Stammes betrachteten, als bloßen primus inter pares, als ein den übrigen Künsten Beigeordnetes, so traten wir damit in einen bewußten Gegensatz nicht nur zu der offiziellen Ästhetik und Dramaturgie, sondern besonders auch zu den Vertretern und Verteidigern des sogenannten Buch- oder Lesedramas. Es genügt laut werden zu lassen, daß man nur jenes Volldrama auf dem Theater als wahres Drama gelten lasse, um sofort ähnliche Wiederlegungsversuche hervorzurufen, wie noch neuerdings W. Scherers „Poetik" eine über sich ergehen lassen mußte von seiten J. Harts (im 2. und 3. Heft des „Kunstwarts" 1899).

Die Spitze dieses zum größten Teil gegen Windmühlen kämpfenden überlangen Aufsatzes ist hauptsächlich gegen die Behauptung Scherers gerichtet, daß ein nicht aufgeführtes Drama nur das Fragment eines Kunstwerkes sei, daß folglich Lesedrama und Bühnendrama zweierlei Dinge seien. Unbegreiflich aber muß dabei jedem Unbefangenen die maßlose Ereiferung des Autors erscheinen, dies er-

bitterte, einen doch mindestens ebenbürtigen Gegner In-Grund-und-Boden-stampfen-wollen, dies grundlose, überheftige Eifern und Schmähen gegen eine eigentlich harmlose Ansicht, — ein geradezu unwürdiges Schauspiel, nur mit etwaigen persönlichen Motiven erklärbar; unwürdig und zugleich lächerlich: **Parturiunt montes** und — die Thatsache bleibt dennoch bestehen, daß das Drama auf der Bühne und das Drama im Buche nicht dasselbe ist.

Zudem macht Haß nun einmal blind, und darum laufen bei dem wilden Waffengang oft Hiebe mit unter, die vor der nüchternen Logik kaum einwandfrei bestehen können. Welchen Sinn soll es z. B. haben, wenn Hart seinem Gegner und dessen „Gesinnungsgenossen" folgendes Märchen andichtet: „Für unfertig halten sie das Lesedrama, weil dessen Personen nicht materiell-sinnlich, körperlich und ‚wirklich' vor uns stehen, als greifbare Außenweltgestalten, wie der Tisch, an dem wir schreiben, wie der gute Nachbar, dem wir eine Zigarre anbieten, wie die Menschen und Dinge auf der Theaterbühne. Der Gestaltungsprozeß scheint nur halb gelungen, plötzlich steckengeblieben zu sein. Er wäre ganz vollkommen erst dann zu Ende geführt, wenn die Poesie Doktor Wagnersche Homunculuswesen hervorzubringen verstände, also lebendige Geschöpfchen von Fleisch und Blut, erschiene die Goethesche Iphigenie nicht nur vor unserem inneren Auge als Gestalt der Einbildungskraft, sondern träte, Tempel und Tempelhain gleich hinter sich drein schleppend, ein materialisierter Spirit in unsere Stube hinein ... Der Philister würde vor dem Dichter wie vor einem Gott niederknieen, wenn der Topf, den dieser innerlich schaut, plötzlich aus dem Gehirn heraus und leibhaftig vor ihn träte, wenn all die Romeos und Julien, die Helden und Heldinnen als kleine Homunculi aus seinem Kopf hervor wüchsen und über die Bühne hin und her trippelten." Scheint es nicht, daß die unklaren und verworrenen Vorstellungen, „auf deren Grund eine solche Anschauung lauern" soll, eher auf Harts Seite zu suchen sind? Oder soll mit diesen und ähnlichen Expectorationen nichts weiter bezweckt werden, als den Gegner in der Leser Augen lächerlich zu machen, da man ihn nicht widerlegen kann? Hart weiß doch sicher sehr gut, daß mit jener Behauptung vom Lesedrama als

Fragment bloß die nüchterne Thatsache gemeint ist, ein Drama komme erst dann voll zur Geltung, wenn es auf der Bühne vorgestellt wird, also wenn nach vollendetem, voll gelungenem dichterischen Gestaltungsprozeß die andern Künste nun auch ihrerseits das zu leisten suchen, was der Dichter weder kann noch will. Wozu also diese unberechtigten und witzlosen Witzeleien?

Nicht weniger sonderbar ist ein anderer Passus. „Ein nicht aufgeführtes Drama ist nur ein unfertiges, halbes Ding! Man mache sich doch nur einmal klar, was dieser Satz aussagt, und das Ungeheuerliche, Groteske dieser Neunzehnten Jahrhunderts-Ästhetik muß einem ja in die Augen hineinbeißen ... Meines Wissens ist bisher der Kleistsche ‚Amphitryon‘ noch niemals zur Aufführung gelangt — also kennt ihn die Welt nur als Torso eines Kunstwerkes, also besitzt sie nur ganz unklare und verschwommene Vorstellungen von ihm. Aber wenn morgen Theaterdirektor und Schauspieler sich des armen ‚Fragmentes‘ erbarmten und es ‚sinnlich verlebendigten‘, und wäre es nur auf der Bühne von Buxtehude, — dann, ja dann auf einmal wäre der arme schlotternde lemurische Poet Heinrich von Kleist ein ganzer Künstler geworden . . .“ Diese Worte sind in doppelter Hinsicht anfechtbar: sie enthalten erstens einen Widerspruch mit dem Vorhergehenden, zweitens ein Mißverständnis.

Während es eben noch hieß, die Scherersche Ästhetik verlange vom Dichter spiritistische Materialisierung seiner Vorstellungen, wenn er als ganzer Künstler gelten wolle, erweist es sich nun, daß auch natürliche Bedingungen genügen, „und wäre es auch nur die Bühne von Buxtehude“. Somit wäre denn also der wahre Sachverhalt wieder hergestellt. Ganz und gar unverzeihlich aber und durch den ganzen Aufsatz hinlaufend ist eine Begriffsverwechselung, die nebenbei abermals einen Widerspruch enthält. Denn einmal wird uns berichtet: „Der Erkenntnis jener Theaterästhetik zufolge würde der dramatische Dichter erst dann ein ganzer Künstler sein, wenn er sein Werk nicht nur niederschriebe, sondern zugleich auch aufführte und darstellte, wenn er sein eigener und sein einziger, wohlverstanden, sein einziger Schauspieler und Dekorationsmaler wäre“; ein anderes Mal heißt es, der eigentliche Künstler wäre nach jenen Ästhe-

tikern erst „das Theater, der Schauspieler, der Dekorationsmaler, der Schneider", aber schon ein paar Zeilen weiter lesen wir die soeben zitierte Stelle: wenn Direktor und Schauspieler sich des „Fragments" annehmen, „dann wäre der Poet Heinrich von Kleist ein ganzer Künstler". Also einerseits der Dichter zum ganzen Künstler, gleichviel ob er selbst oder ob ganz fremde Personen sein Werk aufführen. Andererseits, wenn es von fremden Personen aufgeführt wird, so wird dadurch bald er selbst zum Künstler, bald werden es die Aufführenden. Ein Doppelwiderspruch, der unwesentlich scheinen mag, es aber nicht ist, denn mit diesem Nachweis machen wir zugleich die Entdeckung, daß wir hier vor zwei Begriffsverwechselungen stehen, die das Proton Pseudos der ganzen Hartschen Beweisführung bilden. Er verwechselt Künstler und Kunstwerk. Sowohl der Dichter wie der Schauspieler bleiben während und nach der Aufführung des Dramas, was sie vorher waren; das Kunstwerk hingegen wird allerdings ein anderes mit Aufzug des Vorhangs: vorher war es eine Dichtung, und nun wird es ein „Drama" — dies ist etwas durchaus Verschiedenes, wie wir später sehen werden. Es kann ein mehr oder weniger vollendetes Kunstwerk gewesen sein, soweit wir es als Poesie betrachteten, und es kann zur Stümperleistung werden auf der Bühne, und umgekehrt. Es war zu einer Spezies der Gattung Dichtkunst gehörig und geht im Theater in die Sphäre einer neuen Gattung Kunst über, die aus dem Zusammenwirken der Poesie, Mimik, Malerei und der übrigen Künste erwächst und an welcher Poet, Mime und Maler gleichen Anteil haben, einer Gattung, deren Schöpfer also sozusagen die Gemeinschaft der Künstler ist.

Ferner noch eine zweite Verwechselung. Hart unterscheidet nicht den objektiven Standpunkt des Publikums von dem subjektiven des schaffenden Dichters. „Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mitteilung". In diesem Ausspruch Wagners ist der Gedanke enthalten: zwischen Dichter und Publikum steht das Werk und zu beiden steht es in verschiedenem Verhältnis. Es ist aus der dichterischen Konzeption, aus des Dichters Phantasie hervorgegangen, und aus ihm soll die Anschauung, das Gebilde der reproduktiven Phantasie des Publikums hervorgehen, die sehr

oft der ihr zugemuteten Nachempfindung gar nicht gewachsen ist. Die Ansicht Scherers geht nun offenbar von dem objektiven Standpunkte aus, und wenn sie das unaufgeführte Drama als ein Fragment bezeichnet im Vergleich mit dem vollen Bühnendrama, so gilt das nur vom Publikum. Es soll mit anderen Worten heißen: das Durchschnittspublikum erfährt extensiv wie intensiv der gelesenen dramatischen Dichtung gegenüber nur halb so viel, als während der Bühnendarstellung. Hart hingegen stellt sich allem Anschein nach auf die Seite des Dichters, für welchen nun allerdings die Dinge anders liegen, ja für den die Aufführung oft wirklich gar kein Plus bedeutet, denn für ihn war der gedruckte Text auch vorher ja lange nicht alles; ihm schwebt stets die ganze lebendige Fülle der Handlung, mit Farben und Formen, mit Stimmen und Bewegungen vor dem inneren Blicke; ihm ist sein Drama in Buchform nur ein Gitterfenster, durch das hindurch er eine ganze Welt der Phantasie erblickt, ihm ist es durchaus kein „Fragment", ebenso wie dem Komponisten seine Notenköpfe keines sind, sondern oft völlig den Wert des Tonwerkes selber besitzen — ist es doch bekannt, daß R. Wagner häufig seine am Schreibtisch ausgearbeiteten Partituren direkt zur Druckerei schickte, ohne sie vorher auch nur am Klavier geprüft zu haben. Der Streit läuft also zum Teil einfach auf eine sogenannte Beweisverrückung, eine ignoratio elenchi hinaus.

Hätte Hart dies alles eingesehen, so hätte er sich auch die im Offenbarungstone vorgetragenen Gemeinplätze von materiell Sinnlichem und geistig Sinnlichem ersparen können. „Wir müssen von einer materiell-sinnlichen und einer geistig-sinnlichen Welt sprechen, von einer sinnlichen Außenwelt und einer sinnlichen Innenwelt." Sehr gut; auch das weitere steht längst fest, „daß es in der Kunst immer nur auf die Erzeugung von Innenbildern, von geistigen Anschauungen ankommt", aber worauf fußt nun die folgende, neue Anschwärzung der Schererschen Ansicht: „Jene Ästhetik nun, die im Drama nur das Fragment eines Kunstwerkes, eine unfertige Schöpfung erblickt, hält diese Begriffe des materiell und des geistig Sinnlichen nicht auseinander, ja im Grunde übersieht sie das Dasein der inneren Anschauungsfähigkeit vollkommen. Gerade die Kraft, die der Lebens-

nerv aller Kunst ist, die große und einzige Göttin Phantasie, scheint für diese wunderbar verständnisvolle Ästhetik gar nicht zu bestehen." Woraus folgt nun wohl dies alles? Etwas weiter kommt eine lakonische Erläuterung: „Sie sieht das Wesen der Kunst nicht in der Erzeugung von Phantasievorstellungen, sondern erwartet von ihr die Schöpfung wirklicher Außendinge." Also das heißt mit anderen Worten: Wer sagt, das Lesedrama sei ein Fragment im Vergleich zum Volldrama, der verzichtet damit ausdrücklich auf jegliches Publikum, denn was soll es sonst bedeuten, wenn man statt der Erzeugung von Innenbildern im Zuhörer nur Gestaltung realer Außenerscheinungen anstrebt? Denkt denn Hart wirklich, daß „jene Ästethik" keine Ahnung vom wahren Sachverhalt habe? Sieht er denn wirklich nicht, daß jene „Außendinge" ebensowenig Zweck, sondern bloß Mittel sein wollen, wie Sprache und Wort, oder Schrift; Mittel, die Phantasie des Publikums anzuregen? Oder sollte er damit vielleicht nur andeuten wollen, diese Verwendung körperlicher Darstellungsobjekte sei überflüssig, weil durch die entsprechenden Worte völlig ersetzbar? Eben dies scheint seine Meinung zu sein, nach jenem Beispiel zu schließen, worin es heißt, „daß das bloße Wort ‚Rose' die geistige Vorstellung von dieser Blume ebenso deutlich und klar in uns auslöst, wie der Anblick einer wirklichen Rose." Nun ist das aber, schon ganz wörtlich genommen, falsch. Es löst sie nicht „ebenso deutlich und klar" aus; das läßt sich aus jedem Handbuch der Psychologie ersehen. So heißt es z. B. bei Wundt (Physiol. Psychol. 1893, II, 495): „Die Erinnerungsbilder des Gesichtssinnes erscheinen bei vielen erwachsenen Personen als völlig farblose, auch in den Konturen undeutliche Zeichnungen: bei andern sind zwar die Konturen deutlich, aber die Farben werden nicht reproduziert; bei noch andern sind die Erinnerungsbilder farbig, aber viel blasser, als die unmittelbaren Sinnesvorstellungen. Der Fall, daß diesen die Phantasiebilder in Intensität der Farbe und Deutlichkeit der Zeichnung nahe kommen, ist, wenigstens bei erwachsenen Menschen, äußerst selten." Will demnach Hart etwa in Kunstangelegenheiten nur abnorme Ausnahmen und Kinder berücksichtigen? Doch immerhin, man könnte hier die Schuld noch

vielleicht auf die von uns selbst im 1. Kapitel erwähnte „Phantasie-armut unserer Zeit“ wälzen; allein noch ein zweites, in unserer Vorstellungsthätigkeit selbst begründetes Faktum steht jener Identifizierung von Sinneseindruck und Erinnerungsbild entgegen: „Es ist zwar richtig“, heißt es bei Wundt an andrer Stelle (II, 491), „daß die Phantasie die Elemente, aus denen sie ihre Verbindungen bildet, dem Schatz des Gedächtnisses entnehmen muß; aber bei den Funktionen, die wir noch ganz und gar auf das letztere beziehen, fehlt es keineswegs an veränderten Anordnungen der Vorstellungen, ja, keine einzige Erinnerung liefert uns das früher Erlebte ohne jede Veränderung. Das unterscheidende Kennzeichen der Phantasie liegt vielmehr in der Art der Verbindung der Vorstellungen.“

Wenn das Wort „Rose“ ausgesprochen wird, so ist freilich der veränderten Anordnung der Vorstellungen kein großer Spielraum geboten: das Objekt ist noch zu einfach. Anders schon, wenn wir an Stelle der Hartschen Rose das Wort „Zimmereinrichtung im Barockstil“ setzen. Abgesehen davon, daß nicht wenige aus Mangel an Bildung dabei überhaupt in sich keine „Phantasievorstellungen aufleuchten sehen“, — welche Menge verschiedenartigster Kombinationen gestatten nicht jene drei Worte, je nach Alter, Beschäftigung, Erziehung, Erfahrung 2c. des Lesers! Oder sollte dies ganz gleichgültig sein nach des Verfassers Meinung? Dann brauchte man bloß noch einen Schritt zu machen, um bei der absurden Behauptung anzugelangen: der Apoll vom Belvedère und die Sixtinische Madonna sind unnütze Dinge, denn die Bezeichnungen „schlanker nackter Jüngling“ und „Muttergottes mit Jesuskind, Engeln zu Füßen 2c.“ lösen unsere geistigen Vorstellungen „ebenso klar und deutlich“ aus, wie der Anblick jener Statue, jenes Gemäldes. Gewiß, bei diesen Worten, wie auch bei jedem andern Worte „muß sich auch etwas denken lassen“, und ein jeder stellt sich auch wirklich dabei etwas vor. Aber **was**? aber **wie**? das ist die Frage. Es handelt sich eben in der Kunst und im Volldrama nicht bloß um Wirkung **irgendwelcher** Vorstellungen, nicht bloß um **irgendwelche** Körperformen, sondern um **charakteristische**, nach gewissen Gesichtspunkten gewählte Körperformen, es handelt sich eben noch immer, trotz J. Harts reforma-

torischen Versuchen, „als er in die Litteratur eintrat", nicht allein um Gestaltung als solche, sondern mitunter auch um Darstellung des Schönen, gleichviel, wie wir das letztere umschreiben wollen. Dies allein schon würde den Künstler berechtigen, sich nicht immer und in allem einzig und allein auf die Phantasie des Lesers zu verlassen, sondern ihr durch feste materielle Anhaltspunkte zu Hülfe zu kommen. Wenn der Dichtkunst die Darstellung idealer künstlerischer Körperformen und Bewegungen, Horizontprofile und Licht- und Farbenkombinationen in der Landschaft versagt ist, so fällt es niemandem ein, ihr dies als Mangel vorzuwerfen, aber man darf darum auch andererseits aus diesem Mangel keinen Vorzug machen wollen, oder andern das verwehren wollen, was man selber nicht kann. Das volle Theaterdrama, wie es sein sollte und könnte, verfügt aber sowohl über die Mittel des Dichters, wie über die diesem fehlenden des Mimen, Malers und plastischen Künstlers, und es wäre thöricht von ihm, diesen Vorteil einseitigen Doktrinen zu Liebe aufzugeben, um nicht das Lesedrama in den Schatten zu stellen. Überhaupt fällt einem bei der Hartschen Argumentation gegen die Theaterbühne die Erzählung von jenem arabischen Kalifen ein, der nach der Eroberung Alexandriens die Reste der Bibliothek daselbst vernichten ließ, denn „enthält sie dasselbe, was unser Koran enthält, so ist sie überflüssig, enthält sie aber etwas anderes, so verdient sie desto mehr, zerstört zu werden."

Ja, ja, das Lesedrama in den Schatten stellen — hinc illae lacrimae! Das „Lesedrama" ist es, um das hier gekämpft wird, unter falschen Fahnen gekämpft wird. Wir haben es mit noch einer letzten Begriffsantinomie zu thun: mit einem Nichteingestehenwollen, daß zwischen Buchdrama und Buchdrama denn doch ein sehr großer Unterschied bestehen kann. Hart will die Begriffe „Lesedrama" und „Drama vor Darstellung auf der Bühne" nicht auseinander halten, er setzt überall das bloß Nichtaufgeführtsein als ganz gleich der Unaufführbarkeit, und hat es nun leicht, für den Dramatiker den Entrüsteten zu spielen. Vom Standpunkte dieses, des echten Dramatikers ändert, wie gesagt, an dem dramatischen Charakter, an der Aufführbarkeit seines Werkes dessen Nichtaufführung nicht das Mindeste, sie

ist eine Lebensfrage nur für den Stümper, den berechnenden Effekthascher, den Sensationsstückfabrikanten. Ebensowenig verliert etwa für uns der Kölner Dom an Wert bei Einbruch der dunkeln Nacht, sobald wir wissen, daß der erste Sonnenstrahl ihn in voller Majestät wieder und wieder erstehen lassen kann und wird. Das „Lesedrama" aber — das ist eine dramatisch aussehende Dichtung, die eben nichts weiter kann, als sich drucken und lesen lassen; eine Dichtung, deren Gestalt und Inhalt, Sprache und Aufbau sie für das Theater überhaupt untauglich macht. Nur eine solche wird gemeiniglich unter dem Namen „Lesedrama" verstanden, durchaus nicht etwa, wie uns Hart glauben machen will, Sophokles' „Ödipos" oder Schillers „Maria Stuart", und ständen sie auch schon seit hundert Jahren verstaubt und vergilbt, nur in Bücherschränken.

Hören wir darüber Eduard von Hartmann in seiner „Ästhetik" (II, 772): „Lesedrama heißt eine Dichtung in dramatischer Form, welche doch nicht für die Aufführung auf der Bühne geeignet ist, oder wenigstens nur trotz ihrer dramatischen Mängel um eines ausnahmsweise hohen poetischen Wertes willen sich auch auf der Bühne behauptet ... Das Lesedrama im engeren Sinne des Wortes dagegen ist ein solches, das weder spielbar, noch sangbar, noch sagbar, sondern nur lesbar ist, also weder für die Schauspielbühne, noch für die Opernbühne, noch auch für die surrogative Rezitation zu brauchen ist und doch noch poetische Schönheiten enthält, welche die Lektüre desselben lohnend machen. Eine solche Dichtung benutzt die Form des Dramas, beziehungsweise diejenige des dramatischen Verses gleichsam nur noch infolge einer gewissen Laune des Dichters, der für diese Form zufällig eine Vorliebe besitzt, ohne sie mit dramatischem Gehalt füllen zu können (z. B. ein großer Teil von Goethes Faust und sämtliche Tieckschen Dramen)."

Noch ganz unlängst streifte auch K. Weitbrecht („Das deutsche Drama" 1900, S. 93) diese Frage: „Spricht man doch sogar ausdrücklich von ‚Buchdramen', ‚Lesedramen', also von Dramen, die von vornherein nur für das Lesen bestimmt sein sollen, nicht für das lebendige Spiel der Bühne, die deswegen auch mit den Möglichkeiten und Lebensbedingungen der Bühne, mit den Gesetzen und Anforderungen

des lebendigen Spieles gar nicht zu rechnen hätten. Soweit es sich dabei nur um eine Unzufriedenheit des Dramatikers mit jeweiligen thatsächlichen Theaterzuständen handelt, darum, daß der Dichter aus diesem Grunde vorläufig auf die Bühnenaufführung verzichtet, wäre grundsätzlich nichts dagegen einzuwenden; er denkt eben dann an eine spätere Zeit mit besseren oder anders gearteten Bühnenverhältnissen, und in der That ist es ja mehr als einem der hervorragendsten Dramen begegnet, daß es zunächst als unbrauchbar für die Bühne galt und sich diese erst später und langsam erobert hat. Aber ein ander Ding ist es, wenn der Verfasser eines sogenannten Buch- oder Lesedramas von vornherein gar nicht daran denkt, für ein überhaupt mögliches Spiel irgendwelcher Art zu schaffen, wenn er von diesem Spiel nur gewisse ganz äußerliche Formen borgt, etwa den Dialog, um in solchen Formen etwas niederzulegen, was man lesend verstehen und genießen kann; hierbei verzichtet er überhaupt aufs dramatische Schaffen. Sehr häufig freilich verdankt so ein Buchdrama sein Dasein lediglich der Unfähigkeit des Verfassers, dramatisch zu schaffen, und so macht er hinterdrein aus der Not eine Tugend und nennt Buchdrama, was einfach ein mißratenes oder unwirksam geratenes Drama heißen sollte, wenn es auch vielleicht allerlei Wirkungen und Schönheiten allgemein poetischer Art enthalten mag."

In diesen Sätzen ist der Kernpunkt kurz und treffend herausgehoben. Das Lesedrama ist „mißraten" oder „unwirksam geraten", wenn wir den Maßstab des Volldramas, des Bühnenkunstwerks im griechischen Sinne daran legen; aber es kann darum doch „Wirkungen und Schönheiten poetischer Art" enthalten. Der Prozeß Hart contra Scherer und Kompagnie wäre beigelegt, wenn zugestanden würde, daß die nichtaufführbaren Lesedramen (vom Standpunkt des objektiven Nichtdichters auch das bloß gelesene Bühnendrama, — und das Verständnis des Publikums ist hier allein maßgebend, weil ja schließlich der Dichter für dieses und nicht für sich selber Dramen schafft) und das als „Spiel" lebendiger Kräfte und Künste sich offenbarende Volldrama zwei toto genere verschiedene Kunstgattungen sind. Wenn dagegen Hart sagt: „Genau so wie das lyrische und epische Gedicht ist auch das Dramatische eine voll-

kommen fertige und abgeschlossene künstlerische Schöpfung, wenn sie im Wort vollendet dasteht", und wenn er zur Begründung dieses anführt: „Nicht materiell-sinnliche, sondern allein und ausschließlich geistig-sinnliche Gestalten kann und will die Dichtung hervorbringen und zeugen, — alle Dichtung, auch das Drama, das eben nichts als einen Zweig der Poesie vorstellt": dann liegen eben die bei andern gesuchten „verhängnisvollen Irrtümer und Verworrenheiten" wiederum ganz auf Harts Seite. Denn erstens: gar nicht nur die Dichtung will geistig-sinnliche Gestalten zeugen, sondern ebenso jede andere Kunst; auch Michel Angelo schuf seinen „Moses" nur, um geistig-sinnliche Gestalten im Beschauer zu wecken bloß materiell-sinnlich schafft allein das praktische Handwerk und die Fabrik.

Zweitens: nicht nur der Maler und Architekt oder Skulptor gebraucht zu Kunstwerken materiell-sinnliche Mittel, sondern ebenso der Dichter in Wort und Schrift; nur daß hier das Mittel rein symbolisch, dort nur zum Teil symbolisch ist (davon im 4. Kapitel).

Drittens endlich verwendet das Volldrama sowohl die eine wie die andere Reihe materiell-sinnlicher Mittel nebeneinander, und infolgedessen ist es falsch, daß das Drama „nichts als einen Zweig der Poesie" vorstelle. Das Drama ist überhaupt ganz willkürlich den Geschwistern Epos und Lyrik beigesellt worden, und wenn dennoch, trotz aller guten Ansätze, der Wahrheit bisher nicht zu ihrem Recht verholfen wurde durch die Ästhetik, so rührt das von einem Fehler her, der bei der Einteilung der Poesie mit unterläuft und noch immer nicht aufgedeckt ist.*)

Eine solche Behauptung wird natürlicherweise bei den Meisten ein Kopfschütteln hervorrufen, ja gar vielen mag sie einfach widersinnig klingen. Das Drama gehört nicht zur Dichtkunst! Und doch lehren uns nicht bloß neuere Ästhetiker, sondern sogar schon Aristoteles, der Vater der Poetik, daß der Dramatiker genau ebensowohl Dichter sei wie der Epiker, wie der Lyriker! Was zwei Jahrtausende lang für richtig und unanfechtbar gegolten, was all die großen Vertreter dramatischer Kunst bei ihrem Wirken vorausgesetzt, was dem so-

*) Der nun folgende Abschnitt des Kapitels war zum Teil in der Zeitschrift „Deutsche Dramaturgie" abgedruckt (1898, Heft 8. Poesie und Drama).

genannten „natürlichen Verstande" von jeher außer Frage zu stehen schien: das soll nun auf einmal falsch sein? — Nun, Lichtenberg sagt irgendwo: „Was jedermann für ausgemacht hält, verdient oft am meisten untersucht zu werden", und dies trifft bei der Theorie des Dramas wörtlich zu. Daß dieses „für ausgemacht Gehaltene" nicht schon längst untersucht wurde, daran ist schuld jener Autoritätsglaube, der, wie auf religiösem, moralphilosophischem u. a., so auch auf ästhetischem Gebiete seine tiefsten Wurzeln geschlagen hat. Auch hier mag wohl Pietät, Pietät gegen Aristoteles, die Hauptschuld daran tragen, daß dem Drama bislang ein ihm gar nicht zukommender Platz angewiesen wurde. Andererseits ist es zweifelsohne der Einfluß Hegelscher Philosophie gewesen, welcher bei der Vorliebe letzterer für Verschmelzung von Thesis und Antithesis in der Synthesis, das Drama aus der Vereinigung von Lyrik und Epos entstehen ließ und somit die Ansicht des alten Hellenen befestigte.

Um die oben aufgestellte Behauptung betreffs der Familienzugehörigkeit des Dramas nicht allzu paradox zu finden, müssen wir uns vor allem daran erinnern, daß ein ähnlicher Fehler in der Klassifizierung, wie der von uns angedeutete, bereits vorliegt. Es ist noch gar nicht so lange her, daß die Poesie in den gewöhnlichen Schulbüchern als tönende Kunst oder als Schwesterkunst der Musik bezeichnet wurde. Eine oberflächliche Auffassung äußerer Merkmale ließ Musik und Poesie aus ein und demselben Boden emporwachsen, umsomehr als von jeher beide im Gesange eine gemeinsame Wurzel zu besitzen schienen und auch thatsächlich besitzen. Die Dichtung, so hieß es, redet in Tönen, die Musik ebenfalls: folglich sind sie verwandt und stehen beide auf einer Linie mit der Plastik, der Malerei und der Mimik. Der Irrtum liegt in der Verwechselung des Tones oder Lautes als Material mit dem Tone als symbolischem Zeichen. Während in der Musik der Ton das Mittel der Darstellung selber ist, müssen wir das letztere für die Poesie in etwas suchen, das hinter dem hörbaren Worte schwebt. Es ist dies der menschliche Gedanke.

Die Gedanken des Menschen also, oder besser seine Vorstellungen sind das Material, die Bausteine, aus denen die Dichtkunst ihre Werke aufführt; was das hörbare Wort als solches anbelangt, so

ist es nur Vehikel des ersteren. Das Wort allein ermöglicht es dem Poeten, seine eigenen Gedanken und Empfindungen zum Gemeingut zu machen, es ist die tönende Brücke, über welche die leuchtenden, farbenprächtigen Gedankenheere des Dichters in die Seelen anderer Menschen sich ergießen, oder, wie F. Th. Vischer sagt: „Das Wort ist für die Poesie nicht Material wie Stein und Erz für die Plastik, wie die Farbe für die Malerei; es ist nur elektrischer Draht, durch welchen das Phantasiebild des Dichter hinüberläuft in die Phantasie des Lesers oder Zuhörers." Die Worte eines Gedichtes sind bloß Namen, Taufnamen sozusagen, die der Poet seinen Phantasiegeburten leiht; Namen, welche dem Zuhörer bekannt sind und in seinem Bewußtsein dieselben Vorstellungsreihen wachrufen sollen, die das Gehirn des Dichters durchzuckten. Somit besteht der Unterschied zwischen der Poesie und den übrigen Einzelkünsten darin, daß diese teilweise auf unmittelbarer Anschauung, auf thatsächlicher sinnlicher Wahrnehmung mittelst der Sinnesorgane beruhen, während jene sich auf die Betrachtung unserer eigenen, von der Gegenwart losgelösten Vorstellungen, auf bloße Erinnerungsbilder unserer Seele stützt. „Hiernach", sagen wir mit Gottschall, alles in einem Satze zusammenfassend, „ist die Dichtkunst diejenige Kunst, welche die Idee des Schönen darstellt, indem die schaffende Phantasie aus den Tiefen der Empfindung heraus ihr die Idee spiegelndes und tragendes Gebilde mittelst der idealen Sprache in der idealen Sinnlichkeit der empfangenden Phantasie aufbaut."

Diese Begriffsbestimmung der Poesie festhaltend, wenden wir uns deren weiterer Einteilung zu. Wir finden hier vor allem eine kategorische Gegenüberstellung des Epos und der Lyrik vor. Ist diese Unterscheidung in dieser strengen Form haltbar? Auch diese Frage muß verneint werden. So schwankend die Ansichten der Wissenschaft über Wesen und Ursprung der Seele vorläufig noch sein mögen, das Eine steht wohl fest: daß sie nie vom traumlosen Schlafe zu Leben und Bewußtsein erwachen würde ohne Einwirkung von außen her, ohne Verstrickung ihres sie tragenden materiellen Lebens in das Netzwerk der Kräfte, Ursachen, Wirkungen, in die Erscheinungen der übrigen Körperwelt. Wohl nie würde

aus dem dunkeln Grund der Menschenseele das Licht einer Empfindung, geschweige denn eines Gedankens emportauchen, wenn nicht äußere Begebenheiten und Veränderungen als Reiz aufträten. Aus alledem folgt, daß, wie die Geburt und Entwickelung einer Gefühlsstimmung den Beistand äußerer Einflüsse verlangt, ebenso auch die Darstellung dieser Gefühle bis zu einem gewissen Grade auf einer Schilderung der Außenwelt und ihrer Beziehungen sich gründen muß. Die Empfindung muß mit Hülfe sinnlicher Bilder gemalt werden; die Wehmut oder die Seligkeit muß auch im Gedichte auf ihre äußeren Ursachen bezogen werden; und nur an der Hand dieser Bilder ist ein Wiederaufbauen jener Wehmut und Seligkeit in der Seele des Hörers und Lesers möglich. Mit anderen Worten, wo eine lyrische Empfindung zum Ausdruck gelangt, da läuft auch stets ein „episches“ Element mit unter, da ragt auch die Außenwelt teilweise herein. Sogar noch weiter kann man gehen und behaupten, daß Episches und Lyrisches, oder Objektives und Subjektives überhaupt einzeln nicht gedacht werden können. Da die Betrachtung jeder Begebenheit außer uns und das Zustandekommen jedes Gefühls in uns immer eine Wechselwirkung zwischen Welt und Ich voraussetzen, so ist es klar, daß in beiden Fällen subjektive und objektive Elemente ineinanderschmelzen; welche dabei stärker vertreten sind und welche schwächer, das ist eine andere Frage. Damit erhalten wir zugleich eine unerwartete Aufklärung darüber, welcher der beiden Dichtgattungen der erste Platz in geschichtlichem Sinne gebührt. Die Antwort lautet: beide sind gleich alt; beide sind Zweige eines gemeinsamen Astes am Baume der Kunst.

Von diesem Standpunkte aus giebt es auch heute bloß eine einzige Gattung Poesie, welche alle Gedichte umfaßt, angefangen von der größten Epopöe bis zum kleinsten Volkslied; sind ja doch alle dichterischen Erzeugnisse verschiedene Mischungen immer derselben Bestandteile. Gewöhnlich bezeichnet man das Epos als eine vollständig objektive Erzählung von Geschehnissen und Zuständen der Außenwelt. In der Wirklichkeit finden wir auch dieses Ideal nirgends rein vor. Der Ilias wie den Nibelungen, dem Roman wie dem Märchen, der Romanze wie der Fabel ist vom Dichter immer auch

eine gewisse Stimmung eingewoben, die, wenn sie auch nicht direkt zum Durchbruch kommt, doch in der Charakterisierung, in der Auswahl und Gruppierung der Bilder, in der Behandlung der Naturscenen u. a. m. sich äußert. Das lyrische Element in manchen epischen Gedichten, wie z. B. in denen der alten Griechen, ist beinahe gleich Null und kann darum einfach ignoriert werden; streng genommen ist es aber doch vorhanden, und in vielen Poemen des Mittelalters und besonders der Neuzeit tritt es oft so sehr in den Vordergrund, daß diese Gedichte bis hart an die Grenze der Lyrik rücken. Jedenfalls ist es nicht möglich, theoretisch oder praktisch eine scharfe Linie zwischen objektiver und subjektiver Dichtung festzulegen, ebensowenig wie wir es zwischen dem Tier- und Pflanzenreiche thun können. Hier wie dort verdanken die beiden zu trennenden Klassen ihren Ursprung einer bloßen Differenzierung der Grundform. Alle Gedichte epischen Charakters könnten, wenn nicht unzählige, während der Entwicklung der Dichtung ausgefallene Zwischenstufen fehlten, in eine ununterbrochene Reihe gebracht werden, angefangen von den fast ganz objektiv-kühl gehaltenen Volksepen großen Stils bis zu dem Punkte, wo die Epik unmerklich ins Gebiet der subjektiven Poesie übergeht. Weiter kann man sich die lyrischen Erzeugnisse als eine ähnliche, jene fortsetzende Reihe vorstellen, in welcher das epische Moment immer mehr in den Hintergrund zurücktritt, bis darin die äußerste Grenze der Möglichkeit erreicht ist. Im heutigen lyrischen Gedichte werden verschiedenartige Bilder und Ereignisse zusammengestellt, welche sich in einem Punkte alle gleichen — in der Stimmung, die sie durchweht. Im epischen Gedichte werden Beschreibungen oder Begebenheiten nach ihrer räumlichen, zeitlichen oder wenigstens logischen Zusammengehörigkeit vereinigt. Hier ist der Gegenstand derselbe, während die Stimmung gleich dem unbeständigen Aprilwetter wechselt und infolgedessen ihre Wirkung, anstatt verschärft zu werden, fast gänzlich verwischt und aufgehoben wird. Jede poetische Darstellung eines Gegenstandes verdankt ihre Entstehung dem Umstande, daß dieser Gegenstand den normalen Ruhezustand der Dichterseele aus dem Gleichgewicht brachte. Damit er das Gefallen, die Aufmerksamkeit des Poeten errege, damit

dieser ihn für des Besingens wert erachte, muß er seine Seele erwärmen; mit anderen Worten, er muß ihn mehr oder weniger in Begeisterung versetzen. Ein Vergil und ein Dante mußten sich für ihren Gegenstand ebenso begeistern, wie ein Horaz für Mäcenas oder ein Klopstock für den Züricher See, nur daß das Nachhallen der erregten Empfindung in beiden Fällen ein verschiedenes ist, nur daß jene Begeisterung während des dichterischen Schaffens selbst sich auf verschiedene Art bethätigt. Im Epos verwandelt sich ihr brausender Strom gleichsam in ein System von Flußarmen, Kanälen und Wasseradern, die zur Bewässerung und Befruchtung des entrollten epischen Feldes dienen, die sozusagen die Nahrung abgeben für die lang angespannte dichterische Kraft, damit sie nicht vor der Zeit erschlaffe. Deshalb ist die Begeisterung des Epikers für das Auge des oberflächlichen Beschauers zum Teil oder ganz unsichtbar. Anders in der Lyrik, besonders in der Lyrik der „Begeisterung". Hier wird der betreffende Gegenstand oder die Handlung nicht lang und breit geschildert, sondern bloß kurz erwähnt, der Strom der Leidenschaft versiegt nicht allmählich im epischen Sande, sondern rauscht in seiner ganzen Fülle und ungebrochenen Kraft daher — doch nur kurze Zeit. Der angedichtete Gegenstand ist bloß der Hebel, welcher die Schleusen des Wogenschwalls öffnet, damit dieser unbehindert seinen Lauf verfolgen könne.

Epos und Lyrik, wiederholen wir es nochmals, sind beide nur verschiedene Mischungen objektiver und subjektiver Elemente. Im epischen Gedicht ist das Übergewicht sozusagen auf Seite des Objektiven, im lyrischen auf Seite des Subjektiven. Objektive Poesie heißt also, wohlgemerkt, eine solche, in der das objektive Element nicht *allein* herrscht, sondern das lyrische bloß in den *Hintergrund* unseres Bewußtseins drängt, während die subjektive Poesie es umgekehrt macht, d. h. im einen Falle neigt sich die Wage nach links, im andern Falle nach rechts, so daß nur noch der Fall als dritter denkbar ist, daß die Schalen in gleicher Höhe schweben. Wird uns nun aber von einem solchen neuen Falle geredet, wo ein Gedicht *gleichzeitig* „episch und lyrisch" sein soll, so merken wir sofort, daß dieses ein Unsinn ist, weil in einer Dichtung nicht *gleichzeitig*

das objektive und das subjektive Element vorherrschen kann — es ist nicht möglich, daß die Wage sich gleichzeitig nach links und nach rechts neigt. A ist entweder größer als B, oder es ist ihm gleich, oder es ist kleiner als B; aber A kann nie zu derselben Zeit in ein und derselben Hinsicht größer und kleiner sein als B. Als dritte Schwester der Lyrik und des Epos wird nun aber, wie gesagt, seit Aristoteles das Drama bezeichnet. Als Beispiel dieser Einteilung der Dichtkunst betrachten wir die betreffenden Stellen aus dem Werke eines namhaften modernen Ästhetikers, womit wir zu der uns eigentlich beschäftigenden Frage übergehen. „Die subjektive Poesie, heißt es da*), umfaßt das ganze Gebiet der Lyrik. Sie stellt entweder unmittelbar die eigenen Zustände und Empfindungen in ihren Beziehungen und Verhältnissen zur Außenwelt, oder die Außenwelt in den Beziehungen zu derartigen Empfindungen und Zuständen dar. Das Objekt der Darstellung kann dabei . . . immer nur dargestellt werden in Beziehung auf gegenwärtige Beziehungen und Zustände des Darstellenden selbst."

„Die objektive Poesie hat dagegen vorzugsweise die Welt des äußeren Geschehens zum Gegenstande, zwar nicht ohne Beziehung auf die Welt der Empfindungen und inneren Zustände, auf die Bewegungen der Seele und auf deren Willensäußerungen, aber ohne Beziehung auf diejenigen des Darstellenden selbst. Sie umfaßt das ganze Gebiet der lyrischen Dichtung . . . ."

Bis hierher ist alles noch ziemlich einleuchtend. Wir haben da vor uns eine kurzgefaßte, aber klare Begriffsbestimmung der beiden Dichtungsarten Lyrik und Epos, welche, cum grano salis aufgefaßt, ganz der unsrigen entspricht. Nun aber folgt ein dritter Satz: „Aus der Verbindung der subjektiven und objektiven, der lyrischen und epischen Dichtung ging eine dritte Grundform des poetischen Geistes hervor, durch welche derselbe ein äußeres Geschehen ganz objektiv, doch unmittelbar aus der Welt fremder Empfindungen und Zustände, fremder seelischer Antriebe und Willensäußerungen entwickelt und zur Anschauung bringt — ein äußeres Geschehen, welches sich also ganz als Handlung und

*) Robert Prölß. Katechismus der Dramaturgie. 1877. S. 187.

unmittelbar an den und durch die Personen, aus denen es sich entwickelt, darstellt: die dramatische Poesie."

Betrachten wir denn diese Definitionen etwas näher. Vor allem müssen wir uns darüber vollständig klar sein, was unter den Hauptbegriffen derselben gedacht werden soll: unter „Poesie", „Darsteller", „objektiv" und „subjektiv".

Poesie, erklärt der Autor ganz wie wir, ist die Kunst, welche ihre Schöpfungen aus dem Material der Vorstellungen im Geiste des Empfangenden selber aufbaut. Als sinnliches Zeichen, als Erreger dieser Vorstellungen dient die begriffliche Sprache oder das Wort, welches seine Wirkung entweder als gesprochenes, hörbares oder als geschriebenes, lesbares vollzieht. Die Bedeutung des Wortes, als eines unwesentlichen, äußeren Zeichens, muß streng festgehalten werden; das Darstellungsmittel der Poesie bleibt die weder hör- noch sichtbare Vorstellung.

Was die Begriffe „subjektiv" und „objektiv" anbelangt, so bezeichnen sie, wie wir soeben sahen, zwei verschiedene Kreise oder Brennpunkte des Bewußtseins. „Die subjektive Poesie", hieß es, „stellt Objekte dar nur in Beziehungen auf gegenwärtige Empfindungen und Zustände des Darstellenden selbst." „Die objektive Poesie hat die Welt des äußeren Geschehens zum Gegenstande, ... aber ohne Beziehungen auf die Zustände und Seelenbewegungen des Darstellenden selbst." Wer ist denn nun aber, fragt es sich, dieser „Darstellende"? Wer ist derjenige, auf den sich der Ausdruck „eigene Zustände" bezieht; dem gegenüber der Gegenstand der objektiven Poesie ein „äußerer" ist; der durch sein Verhältnis zum Dargestellten dasselbe bald zu Lyrischem, bald zu Epischem stempelt? Einem jeden muß sogleich einleuchten, daß nur der Dichter selbst darunter verstanden werden darf. Sobald ein poetisches Werk uns dargeboten wird, fragen wir uns, ob das nächste Ziel des Poeten Darstellung seiner eigenen, inneren Empfindungen, oder aber äußerer Begebenheiten war. Ist das erstere der Fall, so nennen wir das Gedicht lyrisch, im zweiten Falle heißt es episch. Ist schließlich eine Dichtung aus gleichen Teilen jener beiden Elemente gemischt, so haben wir eine epische Erzählung, auf lyrischem Boden

gegründet. In allen drei Fällen aber bleibt der Dichter der Darstellende, ob er nun sein Werk unmittelbar vorträgt oder nicht; ob er es deklamiert oder schreibt oder drucken läßt — immer ist er es, welcher seine Gedanken mit Hülfe der Sprache darstellt.

Und nun prüfen wir jene Begriffsbestimmung dramatischer „Poesie" genauer: „Sie geht aus der Verbindung der subjektiven und objektiven Dichtung hervor." Was heißt das nun? Der logische Verstand wird alsbald zwei Schlußfolgerungen daraus ziehen.

1. Das Drama ist Poesie — in klaren Worten wird es uns gesagt. Ist es aber Poesie, so muß es auch alle Eigenschaften derselben besitzen. In der Poesie ist, wie wir sahen, Darstellender ganz allein der schaffende Dichter; folglich ist auch im Drama nur ein Darstellender möglich, eben der dramatische Dichter.

2. Wir kennen bloß drei Arten Poesie: solche, die mehr objektiv, solche, die mehr subjektiv und endlich solche, die beides in gleichem Maße ist — die Mitte zwischen den beiden Polen. Ein Viertes ist nicht denkbar, sollen die vorher angeführten Definitionen aufrecht erhalten werden. „Die dramatische Poesie", so werden wir an obiger Stelle belehrt, „ist eine Verbindung der objektiven und subjektiven Dichtung." Vortrefflich. Sie ist weder reines Epos noch reine Lyrik, folglich bleibt nur noch die dritte Gattung übrig, die lyrische Epik. Somit ist das Drama nichts weiter als subjektiv-objektive, als lyrisch-epische Poesie? Somit ist Shakespeares „Macbeth" und Byrons „Childe Harold" zu derselben Dichtform gehörig? Somit ist Lenaus „Faust" und der von Goethe der Darstellungsweise nach eins und dasselbe?

Dagegen sträubt sich der Ästhetiker ganz selbstverständlich. Er wird uns der einseitigen Auffassung jener Stelle beschuldigen. „Ich halte die dramatische Poesie", wird er sagen, „durchaus nicht für eine bloße Verschmelzung der beiden Grundformen Epos und Lyrik. Sage ich es nicht deutlich, daß sie eine dritte Grundform sei, welche ein äußeres Geschehen ganz objektiv, doch unmittelbar aus der Welt fremder Empfindungen und seelischer Antriebe zur Anschauung bringt?" Ganz recht, so ist es gesagt; die Frage ist nur, ob sich dabei etwas Klares denken läßt.

Es heißt erstens, das Drama bringe ein „äußeres Geschehen ganz objektiv zur Anschauung". Ein vergleichender Blick überzeugt uns von der Richtigkeit dieser Behauptung: die dramatische „Poesie" ist als solche „objektiv", weil sie jede und jegliche direkte Empfindungsäußerung des darstellenden Dichters ausschließt; des Dichters Ich verschwindet gänzlich im Drama. Doch außer dem objektiven soll ja noch ein „subjektives" Moment zugegen sein. Worin haben wir dieses zu suchen? Vergeblich durchmustern wir danach die Erläuterung zum dritten Satze unseres Philosophen; ein Wort wie „subjektiv" ist darin nicht zu finden. Sollte das Zufall sein, ist es Absicht? An Stelle jenes einfachen Ausdruckes „subjektiv" wird uns eine lange Umschreibung geboten: „Das Drama entwickelt ein äußeres Geschehen unmittelbar aus der Welt fremder Empfindungen und Zustände, fremder seelischer Antriebe und Willensäußerungen, ein äußeres Geschehen, welches sich also ganz als Handlung und unmittelbar an den und durch die Personen, aus denen es sich entwickelt, darstellt." — Wenn in der dramatischen „Poesie" ein subjektives, ein lyrisches Moment vorhanden wäre, dann müßte jener Satz etwa so lauten: „Ein äußeres Geschehen wird vom Dichter subjektiv dargestellt." Es heißt jedoch, es wäre „ganz objektiv" zur Anschauung gebracht; mithin ist ja gerade jedes lyrische, subjektive Verhalten des Dichters „ganz" ausgeschlossen, mithin wäre ja jene Definition der dramatischen Poesie mit einem innern Widerspruch behaftet. Das fühlt die Theorie der Ästhetik instinktiv gar wohl heraus, darum wird an unserer Stelle versucht, den Fehler auf zweifache Weise zuzudecken.

Damit der Leser nicht so leicht auf unsere Schlußfolgerung Nr. 1 verfalle, läßt man das Drama von einem gewissen „poetischen Geiste" zur Anschauung bringen; reißen wir jedoch diesem scheinbar körperlosen, geheimnisvollen Wesen, dem poetischen Geiste, sein Gewand herunter, so entpuppt es sich, wie die meisten Gespenster, als ein irdisches Geschöpf von Fleisch und Bein, es ist eben weiter nichts, als unser alter Bekannter, der seine Gedanken darstellende Poet. — Allein thun wir einstweilen, als wenn wir nichts merkten. Was geschieht weiter? Nachdem der unbequeme darstellende Dichter aus

dem Wege geräumt, wird das subjektive Moment, das beim letzteren nicht wohl unterzubringen war, höchst einfach in die „Welt fremder Empfindungen und Zustände" verlegt. Das heißt mit andern Worten, man läßt den Dichter und die von ihm selbst geschaffenen Personen sich ins „Objektive" und „Subjektive", in die epischen und lyrischen Elemente, brüderlich teilen. Hier tritt aber eben unsere Schlußfolgerung Nr. 1 abermals hindernd in den Weg: wenn das Drama zu Poesie gehört, so können sich die Begriffe „subjektiv" und „objektiv" beide nur auf den Dichter beziehen, denn in einem poetischen Werk ist Darstellender nur er allein.

Damit soll nun freilich keineswegs gesagt sein, im Drama könne überhaupt von lyrischen Elementen keine Rede sein. Es ist ganz richtig, daß jede Tragödie oder Komödie ein Geschehen aus der „Welt fremder Empfindungen und Zustände" entwickelt, aber das sind dann eben nur „fremde" Seelenzustände, nicht die des Dichters; es sei denn höchstens, man betrachte die jedesmaligen Abschnitte im Dialog als „Dichtung" der entsprechenden handelnden Person: dann sind diese Stellen wohl „subjektiv", aber nur in Bezug auf des Dichters Phantasiegeschöpf, nicht auf ihn selber. Wenn Goethe seinen Faust klagen läßt:

„Ich sehe, daß wir nichts wissen können,
Das will mir schier das Herz verbrennen",

so ist hier nicht Goethe subjektiv, nicht sein Drama, sondern bloß der „Doktor Faust" ist es, der „mit seinem Grame spielt". So betrachtet, wäre das Drama wohl Poesie, aber nur als ziemlich regellose Sammlung längerer oder kürzerer epischer und lyrischer Dichtungen. Sollte diese Auffassung nicht zusagen, so bliebe uns nur eine Möglichkeit — das Drama als eine unvollständige, skizzenartige epische Erzählung zu betrachten.

Nehmen wir der Anschaulichkeit halber ein Beispiel aus der dramatischen Litteratur sagen wir die erste Scene des „Don Carlos", und versetzen wir uns nun in die Lage eines Hinterwäldlers oder Alpenbewohners, der wohl vielleicht schon hier und da lyrische und epische Gedichte zu Gesicht bekommen, noch nie aber von einem Theater etwas gehört noch gesehen hat. Welchen Eindruck würde wohl

angehörten poetischen Erzählung mit einem gesehenen Drama drängt uns unwiderstehlich zu einer Entscheidung für den zweiten und gegen den ersten Satz. Diesem entspricht allenfalls das schwache Schattenbild des wirklichen Dramas, das nie aufgeführte „Lesedrama". Dieses mag allerdings so oder so zur Poesie gerechnet werden, aber eine eigentliche Tragödie, ein wirkliches Lustspiel ist es darum ebensowenig wie die in Dialogform gefaßten Abhandlungen Platos oder „Robinson Crusoe der Jüngere". Sowohl diese letzteren wie auch das Lesedrama haben mit dem eigentlichen Volldrama bloß das eine tertium comparationis gemein, daß hier wie dort die Dialogform herrscht, d. h. alles in „direkter" Rede steht, ohne verbindende verba dicendi und Kolonzeichen. Aber was im Volldrama ein Vorzug ist, das ist im Lesedrama, in der dialogisierten Erzählung ein Mangel: dort werden die im Text fehlenden Zeitwörter, wie „sprach, lachte, bat, schrie", auf der Bühne durch den direkten sinnlichen Eindruck mehr als ersetzt; hier dagegen blieben und bleiben durch nichts, aber auch durch gar nichts motivierte Lücken zurück. „Beim Lesen eines Epos wird die Anschauung der geschilderten Situationen und Handlungen ebenso deutlich wie beim Hören; beim Lesen eines lyrischen Gedichts kommt es entweder auf Situationen und Handlungen gar nicht an, oder wenn es auf solche ankommt, so sind sie auch ebenso ausreichend für den Leser wie für den Hörer angedeutet; nur beim Drama ist die Schilderung der Situationen und Handlungen durch die Dichtung selbst unvollständig und bedarf der Ergänzung durch die Thätigkeit des Regisseurs und Dekorationsmalers und durch die schöpferische Mimik der Schauspieler . . . der Leser aber muß diese ganze Arbeit leisten, ohne das Stück zu kennen" (Hartmann). Wenn demnach ein Lesedrama wirklich einmal nichts weiter als gelesen werden, absichtlich auf die Bühne verzichten und somit bloß litterarisches Erzeugnis sein will, — sogar dann noch muß es sich zu einer Konzession bequemen und, um wenigstens als Dichtung kein „Fragment" zu sein, jene Lücken schleunigst ausfüllen, d. h. auch äußerlich das sein, was es dem Charakter nach unwiderruflich ist, nämlich eine Erzählung, ein Roman, eine Humoreske, und nicht eine undarstellbare Darstellung, ein ungespieltes

Spiel, ein auf „Drama“ (Handlung) verzichtendes Drama, somit ein lautloses Geräusch, eine nichtexistierende Existenz.

Die nächste Frage, welche wir nach Lostrennung des Dramas von der Poesie zu beantworten haben, ist die, zu welcher Kunstgattung es dann gehöre. Wenige Hinweise genügen hier, um unsere Ansicht darzulegen. Wir werden uns auf rein logischem Wege a priori zu derselben Definition gedrängt sehen, zu welcher wir in den ersten beiden Kapiteln a posteriori kamen. Ist es nicht möglich, das Drama der Poesie unterzuordnen, so kommen die übrigen einzelnen Künste erst recht nicht in Betracht. Es bliebe also nur noch übrig, die binären Verbindungen, wie etwa Musiktanz oder Poesievortrag, dekorationsloses Schauspiel ꝛc., und da auch dies nicht genügt, die ternären Zusammensetzungen, Ballett, Instrumentalvokalmusik u. a. daraufhin zu prüfen, ob nicht bei ihnen vielleicht das Drama unterzubringen wäre. Doch auch im letzteren Falle — was wäre ein Menschenhandlungen vorführendes Drama ohne natürliche Sprache, ohne rein dichterisches Element! Wir müssen auch dieses hinzufügen, und das Resultat ist abermals das Gesamtkunstwerk des Volldramas, die Verbindung aller Künste als solcher, nicht etwa als dienender, bloß dekorativer Mittel. —



4. Kapitel.

Das Drama und die Welt der Sinne.

Peut il exister un art, singulièrement complexe et souverainement synthétique, qui soit capable d'unir formes visibles, idées, mouvements rythmiques, le dessin, la parole, la mélodie, la ligne, le mot, la note . . .?

Certes, si cet art existe, il doit être l'expression la plus vaste de l'art humain, étant la peinture la plus complète de la vie. Cet art existe. C'est l'art dramatique. E. Faguet.

Keine eigentlich erkenntnistheoretischen Betrachtungen sind hier beabsichtigt, wie sie etwa die Überschrift erwarten ließe. Ohne tiefer eingreifende metaphysische Probleme zu erörtern, will dies Kapitel bloß von der Warte des psychologischen Standpunktes aus auf Welt und Kunst einen vergleichenden Blick werfen, sozusagen aus der Vogelperspektive.

Woraus setzt sich für uns das Bild der Welt außerhalb unseres Körpers zusammen? Welches sind die Steine, woraus ihr majestätischer Dom erbaut ist? Welcher Art sind die Farben und Fäden, aus deren Zusammenstellung jener grüne Lebensteppich erwächst, auf dem wir uns umhertummeln? Mit andern Worten, in was für Elemente läßt sich, psychologisch betrachtet, die phänomenale Welt als Ganzes zerlegen?

Die Kritik des Erkenntnisvermögens lehrt uns, daß wir Menschen niemals selbständige, von uns unabhängige Dinge im Raume um uns her wahrnehmen, sondern bloß die von jenen Dingen in unsrem Bewußtsein bewirkten Modifikationen, die Erscheinungen, d. h. den Schein selbständiger Dinge. Eine unbekannte Ursache beeinflußt auf uns unbekannte Weise die Seele, und das Produkt dieser beiden Faktoren ist ein ihnen völlig heterogenes Drittes, die Welt der

Sinne, die Ausgeburt unseres eigenen, auf geheimnisvolle Weise angeregten Geistes. Wir stehen ihr ebenso gegenüber, wie einst zur Zeit des noch regellosen Verkehrs der Geschlechter die Stammesgenossen einem neugeborenen Kinde gegenüberstanden: wohl kannte man die Mutter, die es gebar, nicht aber den leiblichen Vater, der es erzeugte. Diese Gemeinschaft der beiden Geschlechter führte notwendig zu dem „Mutterrecht" des Weibes, d. h. der bevorzugten Stellung desselben, da die Abstammung nur in weiblicher Linie gerechnet werden konnte. Auf denselben Standpunkt sehen wir uns im gegebenen Falle gedrängt. Auch für uns gilt de facto bloß die Abstammung des Weltbildes nach der weiblichen Linie der Mutter. Wir müssen die Welt der Sinne als bloßes Produkt der Seele betrachten, als Summe von gewissen Bewußtseinszuständen, als eine Welt der Vorstellung.

Wir alle gleichen also einem Fieberkranken, dessen überreizte Phantasie das nächtige Dunkel um sein Lager her mit einer Fülle lebendiger Gestalten und Erscheinungen bevölkert. Wir stehen gleich dem Schiffbrüchigen auf einem Felsen, unserem Ich, während um uns her der unendliche Ocean wogender Vorstellungsmassen rauscht. Alle die mannigfaltigen vom Bewußtsein umspannten Wahrnehmungsinhalte der Farben und Schatten, der Formen und Flächen, der Klänge und Tastempfindungen, des Geschmacks und Geruchs, der Wärme und der Schwere, sie alle wallen und schwimmen, wirbeln und tanzen um- und durcheinander, und dieses unerschöpfliche Kaleidoskop nennen wir Welt, Leben, Entwickelung. Denn es ist kein Chaos ewig unbeständiger Nebelfetzen, hier sich teilend, dort zusammenschmelzend, bald diese, bald jene Gruppen und Gestalten formend, bald verrauchend, bald wie aus dem Nichts wieder hervorquellend: in jenem Strome der sinnlichen Vorstellungen oder besser Wahrnehmungen macht sich ein gewisses Streben nach Krystallisierung geltend, nach einem Übergehen „vom homogenen, unbestimmten, inkohärenten Zustande zu dem Zustande einer bestimmten, kohärenten Heterogenität", d. h. naturgeschichtlich ausgedrückt: vom Urchaos der Wasserstoffdämpfe zum System organischer, lebender Körper. Alle die oben erwähnten Qualitäten, wie Farben, Klänge &c.

werden von uns stets in gewissen gegenseitigen Beziehungen aufgefaßt, werden zu Einheiten verknüpft, werden infolge ihres konstanten Zusammenseins als zusammengehörig betrachtet und trotz ihrer Veränderlichkeit auf einen festen Kern bezogen: sie werden sozusagen in Bündel gefaßt, und diese Bündel werden Körper genannt. Das um sie gelegte Band aber ist nach Kant „die Anwendung der Kategorie der Substanz auf die Anschauungen", nach Andern „die Introjektion der Einheit und Identität unseres Ichs in alle dauernd verfolgbaren Zusammenhänge in der Außenwelt". „Dasjenige, was wir vom Wesen eines Körpers begriffen haben, sagt F. A. Lange, nennen wir Eigenschaften des Stoffes, und die Eigenschaften führen wir zurück auf „Kräfte". Daraus ergiebt sich, daß der Stoff allemal dasjenige ist, was wir nicht weiter in Kräfte auflösen können oder wollen. Unser „Hang zur Personifikation" oder, wenn man mit Kant reden will, was auf dasselbe hinauskommt, die Kategorie der Substanz, nötigt uns, stets den einen dieser Begriffe als Subjekt, den andern als Prädikat aufzufassen."

Die Welt der Sinne ist somit eine Welt der ruhenden oder bewegten Körper, diese Körper aber lassen sich ohne Rest in einfache Vorstellungen oder Qualitäten auflösen, oder umgekehrt, die Körper sind nichts weiter als Komplikationen, als Komplexe disparater Vorstellungen. Die Apfelsine ist nichts weiter als die Verschmelzung der Eigenschaften: goldgelbe Farbe, unebene Oberfläche, bestimmtes Gewicht, spezifischer Geruch, Geschmack, Elastizität 2c.; die Trompete nichts anderes als eine Summe von Eigenschaften von Licht-, Tast-, Temperatur-, Ton-, Muskel-Empfindungen 2c. Wenn wir die Mittel und die Kunst besäßen, etwa durch elektrische Ströme die entsprechenden Nervenfasern unseres Körpers in entsprechendem Grade zu reizen, so müßten dem Gesetze der „spezifischen Energie" zufolge Hallucinationen entstehen, welche, je nach dem Wunsche des Experimentators, bald die Form einer Apfelsine, bald die eines Stuhles, einer Katze oder sonst eines Gegenstandes annähmen.

Nun aber fragt es sich, ob wir jedesmal, wenn wir einen Körper wahrnehmen, thatsächlich aller der ihn konstituierenden Qualitäten als *Empfindungen*, als *Sinneseindrücke* uns bewußt werden.

Eine kurze Überlegung überzeugt uns davon, daß dem nicht so ist. Selten haben wir es mit drei gleichzeitig auftretenden disparaten Empfindungen zu thun, meist genügen uns zwei, häufig eine, wobei natürlich dem Auge und den Gesichtsempfindungen der Löwenanteil zukommt. Wie gelangen wir nun aber dazu, einen gelben Fleck Apfelsine zu nennen? Einen roten Fleck — Kirsche? Eine Reihe von Tönen — Violinenklänge? Einen scharfen Geruch — auf Karbol, einen andern auf Käse, einen dritten auf Essig zu beziehen? Die Möglichkeit dazu wird uns dadurch geboten, daß der Lichtkreis unseres Bewußtseins nicht bloß Sinneswahrnehmungen umfaßt, sondern auch reproduzierte Erinnerungsvorstellungen. Neben der Reihe wechselnder äußerer Eindrücke läuft eine andere Reihe her, aus welcher die Lücken in der ersten ergänzt werden. Wir müssen also, wie der heilige Augustinus an jener berühmten Stelle des zehnten Buches seiner „Bekenntnisse", von den Empfindungen des Körpers emporsteigen „zu den Gefilden und weiten Palästen unseres Gedächtnisses, wo sich befinden die Schätze unzähliger Vorstellungen, welche über irgendwelche Dinge durch die Sinne eingezogen sind, bald vermehrend, bald vermindernd, bald irgendwie verändernd, was die Sinne berührt hat.... Daselbst liegt alles aufbewahrt...., jedes auf seinem Wege hereingekommen;.... Alles dies nimmt auf, um es, wenn nötig, aufzubewahren und wiederzugeben die große Haupthöhle des Gedächtnisses. Dennoch gehen daselbst nicht die Dinge selbst ein, sondern nur ihre Vorstellungen sind daselbst für das Denken, das ihrer sich erinnert, gegenwärtig."

Das, was wir thatsächlich, direkt mit den Sinnesorganen wahrnehmen, ist beinahe nie der ganze Körper, alias der volle Empfindungskomplex, sondern meist nur ein geringer Bruchteil desselben, eine der vielen Komponenten. Wir haben es selten oder nie mit wirklichen Gegenständen zu thun bei all unserm Denken, Handeln, Empfinden, sondern mit ihren Symbolen — so wollen wir der Kürze halber jenen in der Körperwelt haftenden Nagel bezeichnen, an welchem die Kette der simultanen und successiven Erinnerungsvorstellungen angeknüpft wird. Ist es etwa nicht ein Symbol, wenn wir als Apfelsine einen runden gelben Fleck gelten lassen? Als

Meer eine weite blaue, von Furchen bedeckte Fläche? Als Haus einen weißen Punkt am Horizont? Als Freund den Ton einer Stimme? Als Rose im dunklen Garten ihren Geruch? Als Zündholzschachtel am Abend die Tastempfindung eines viereckigen Körpers mit rauher Fläche? In allen den angeführten Fällen gelangen wir zu einem Bewußtwerden, einem Erkennen des Gegenstandes dank eben jenen weiten „Gefilden und Palästen des Gedächtnisses". Der Akt des Konstatierens: dies ist eine Apfelsine, dies eine Rose, beruht auf einem unbewußten Schließen vom Teil auf das Ganze, vom Symbol auf das dadurch Vertretene, einem induktiven Schließen, welches sich von dem logischen Schluß bloß äußerlich, und zwar darin unterscheidet, daß die logische Schlußfolgerung in Worten ausgedrückt werden kann, während diese unbewußten Schlüsse es nicht können, weil hier statt der Begriffe einfache Eindrücke oder Empfindungen und deren Reproduktionen stehen. In all den obigen Fällen schließen wir von der gegebenen Sinneswahrnehmung auf den erst aus der Erinnerung zu rekonstruierenden Vorstellungskomplex oder Gegenstand, nach der von Helmholtz etwa so formulierten Regel: Wir glauben stets solche Objekte vor uns zu haben, deren Gegenwart erforderlich ist, um unter normalen Bedingungen die gegebene Empfindung in uns hervorzurufen. — Unsere Orientierung in der Welt vollzieht sich durchwegs in der Form einer D e u t u n g gegebener symbolischer Sinneswahrnehmungen aus dem Vorrat unserer reproduzierbaren Vorstellungen, Reflexionen und Berechnungen heraus.

Dieser Prozeß geht, wie gesagt, in der Regel unbewußt vor sich: Wahrnehmung und Reproduktion schmelzen momentan zusammen, ohne dem Verstande Zeit zur Beobachtung zu lassen. Eine Ausnahme tritt nur dann ein, wenn aus irgend einem Grunde die Einregistrierung der Wahrnehmung in diese oder jene Rubrik verzögert wird, oder wenn die Undeutlichkeit des Eindrucks geradezu irre leitet und eine Illusion hervorruft. Das „Nichterkennen", das Unvermögen, eine sichere Erklärung abzugeben, beweist eben weiter nichts, als daß der Sinneseindruck unfähig ist, ergänzende Vorstellungen auszulösen. Von dem hieraus entspringenden peinlichen Seelenzustand streben wir uns instinktiv dadurch zu befreien, daß wir von dem geheimnisvollen

Objekte einen zweiten, zu einem andern Empfindungskreise gehörigen Eindruck zu erlangen suchen, der unsern Zweifel heben soll. Einige Beispiele mögen dies erläutern. Wir wachen des Nachts auf und bemerken neben uns auf dem Fußboden einen unregelmäßigen weißen Fleck. Wir beginnen uns den Kopf zu zerbrechen, was es sein könnte: ein Stück Papier, ein Taschentuch oder ein Lichtstreif des durch die Bäume scheinenden Mondes. Und plötzlich strecken wir die Hand aus, betasten die fragliche Stelle der Diele und, da wir keine Erhabenheit spüren, noch den Fleck wegziehen können, so wissen wir nun mit einemmale, daß es ein Mondstrahl ist, der uns interessiert. Oder wir finden im Schrank ein Fläschchen mit heller, wässeriger Flüssigkeit. Welcher Art ist diese nun? Dem Aussehen nach könnte sie ebensogut Spiritus, Schwefeläther oder Salzsäure, wie einfaches Wasser sein. Wir entkorken die Flasche und der Geruch bewirkt sofort die Einfügung des Gesichtseindrucks wie auch seiner selbst in den Qualitätenkomplex „Kirschlorbeerwasser". Nicht immer jedoch gelingt es, so rasch zum Ziel zu gelangen. Nehmen wir einen schwierigeren Fall. Wir sehen einen mattdurchscheinenden Körper auf dem Tische liegen und wissen nicht, was es ist. Der Form, Farbe und Durchsichtigkeit nach kann es Alaun, Steinsalz, Glas, Spat u. a. sein. Wir befühlen es mit den Fingerspitzen: die Tastempfindung läßt uns noch immer im Dunkeln. Wir riechen daran: es hat keinen spezifischen Geruch. Schließlich führen wir es zum Munde, und erst die Geschmacksempfindung sagt uns: es ist Steinsalz. Wir könnten die Beispiele ins Unendliche vermehren, wenn es nicht auch so schon klar wäre, daß in diesen Ausnahmefällen die „Hülfsempfindungen" nur die Pflichten der impotenten ersten Gesichtswahrnehmung übernehmen betreffs Erzeugung einer klaren Vorstellung im Bewußtsein. Im dritten Falle ist sogar das Zusammenwirken von vier Sinnesempfindungen nötig, um die noch übriggebliebenen Vorstellungen aus dem Gedächtnis zu ergänzen, die auch fast nur noch abgeleitete Qualitäten oder Beziehungen des Salzes zu Speisen und Küche, zu Salzbergwerken und Seesalinen repräsentieren. Ein Schritt weiter, und wir langen bei der qualitativen Analyse des Chemikers an, der oft vergeblich alle Sinnesempfindungskreise

und die wissenschaftlichen Kombinations- und Kalkulationsmethoden zitiert.

Andererseits ist folgender Fall möglich. Karl und Fritz sehen von weitem eine besonders gefärbte und geformte Frucht. Karl weiß nicht, was das ist, Fritz erkennt sie als eine Ananas. Den Abend vorher jedoch, als die beiden im Dunkeln in die Vorratskammer gingen, war es umgekehrt: als ihnen ein spezifischer Geruch auffiel, sagte Karl, hier müsse eine Ananas liegen, Fritz hingegen konnte sich keine Rechenschaft darüber geben. Woher der scheinbare Widerspruch? — Fritz erkannte die Ananas nach einer früher gelesenen Beschreibung und genauen Abbildung im Buche, Karl nicht; dagegen hatte der letztere einst Ananasschnitten gegessen und konnte daher sofort nach dem Geruch erkennen, daß hier in der Stube eine jener tropischen Früchte lag, von deren Eigenschaften und Gebrauch er gehört hatte, deren äußeres Aussehen er hingegen nicht kannte. Mit andern Worten: weder der bloße Anblick der Ananas, welcher für beide Knaben doch derselbe war, noch die bloße Geruchsempfindung genügten an und für sich; das Erkennen des Wahrgenommenen hing davon ab, ob der betreffende Sinneseindruck vorher in einer inneren Affinität zu dem ganzen Qualitäten- oder Vorstellungskomplex gestanden hatte, ob somit eine Möglichkeit vorhanden war, den Übergang von der Empfindung zu den ergänzenden Erinnerungsvorstellungen zu vollziehen oder nicht. Alle diese Beispiele sind folglich Spezialfälle der Anwendung der Assoziationsgesetze, die J. Rehmke in seinem „Lehrbuch der Allgemeinen Psychologie (S. 286) auf eine einzige kurze und bündige Formel reduziert: „Wenn eine gegenwärtige Bewußtseinsbestimmtheit (hier Geruch- oder Gesichtsempfindung) dem Inhalte nach einer früheren gleich ist, so ist der Inhalt einer andern Bewußtseinsbestimmtheit (Ergänzungsvorstellungen), welche mit der früheren in einer Einheit (Gesamtkomplex der Qualitäten) dem Bewußtsein gegeben war, vorstellbar."*) Dieser Satz aber und die oben angeführte Helmholtzsche Formulierung sind dem Inhalte nach gleichwertig, denn der Ausdruck „ein Objekt ruft

*) Die eingeklammerten Stellen rühren vom Verfasser.

unter normalen Bedingungen die gegebene Empfindung hervor", bedeutet ja nichts weiter, als daß in der überwiegenden Mehrzahl gehabter Erfahrungen unter den das Objekt darstellenden Qualitäten (in der dem Bewußtsein gegebenen „Einheit") sich stets auch die augenblicklich gegebene Empfindung befand.

Darin ist implicite gleich auch die Behauptung enthalten, daß bei fehlerhafter „Erschließung" des die Empfindung verursachenden Objektes, bei Illusionen oder sogenannten Sinnestäuschungen die Schuld nicht an der Empfindung als solcher liegt, sondern an ihrer Deutung, an dem Umstande, daß wir immer geneigt sind (bewußt und unbewußt) an Stelle des Begriffs „normale Bedingungen" oder „Mehrzahl der Erfahrungen" unberechtigterweise die Begriffe „jede Bedingung", „alle Erfahrungen" gelten zu lassen. Wir fanden, daß in der Mehrzahl der Fälle, wenn ein Reiz unsere Netzhaut traf, der ihn verursachende Gegenstand in der Richtung des Reizeinfalls zu suchen war. Wenn wir darum ein Geldstück auf dem Boden einer mit Wasser gefüllten Schüssel erblicken, so meinen wir gewohnheitsgemäß, daß auch die übrigen den Qualitätenkomplex des Geldstücks bildenden Empfindungsvorstellungen auf den von dem hellen Fleck markierten Ort zu lokalisieren seien. Jedoch die Tastempfindungen der suchenden Hand zeigen uns, daß wir uns irrten, daß eine „optische" Täuschung vorliegt, und die Wissenschaft erklärt es schließlich damit, daß die geradlinige Strahlenbewegung nur innerhalb eines und desselben Mittels gilt, nicht aber bei Übergang vom Wasser zur Luft und umgekehrt.

Wenn wir den Blick auf eine einfarbige Mauerfläche richten, so wissen wir, daß uns die Netzhaut an und für sich ein nur lückenhaftes Bild davon vermitteln kann: der sogenannte blinde Fleck derselben ist unempfindlich gegen Lichteinwirkung. Da wir nun trotzdem eine ununterbrochene einfarbige Fläche sehen, so folgt daraus zwingend, daß die Wahrnehmung der Mauer sich nicht auf direkte Sinnesempfindungen beschränken kann, sondern zugleich auch eine ergänzende Thätigkeit, ein rein subjektives „Ausfüllen" der Lücke nach Analogie der Umgebung involviert. Ebenso beweist das Übersehen von Druckfehlern, daß wir lange nicht immer, ja fast nie

gewissenhaft das ganze Wort von Anfang bis zu Ende lesen, sondern uns damit begnügen, zwei, drei Buchstaben daraus aufzufangen, um dann das Übrige von der Phantasie nachergänzen zu lassen. Gehörte nun der falsche Buchstabe nicht zu den wirklich erblickten, so wird an seine Stelle gewohnheitsmäßig der richtige, dem erratenen Worte entsprechende gesetzt. Wenn wir in dem Worte „fruchtbar“ nur das f und etwa die Silbe bar erfassen, so passiert es uns oft, daß wir falsch ergänzen und statt „fruchtbar“ — „furchtbar“ lesen. Wenn wir an einem offenen Fenster vorübergehen, hinter dem das „Ach, ich hab sie ja nur auf die Schulter geküßt“ aus Millöckers Operette der „Bettelstudent“ gesungen wird, und wenn wir, durch den Straßenlärm nur die Anfangstakte auffangend, im Weiterschreiten das „Il rimorso crudel“ zu summen beginnen, aus der berühmten Cavatine des vierten Aktes der „Hugenotten“, so beweist diese unwillkürliche Verwechselung, daß wir eben nur die in beiden Melodien nach Rhythmus und Intervallen indentischen fünf ersten Noten gehört haben, die uns noch kein genügendes Unterscheidungsmerkmal bieten; das Auftauchen der Meyerbeerschen Cavatine aber ist das alleinige Werk der unbewußten Ergänzung aus der Erinnerung.

Alles dies bestätigt zur Genüge, daß alle unsere Wahrnehmungen außer den momentanen Sinnesempfindungen immer auch Ergänzungen aus den Erinnerungsvorstellungen, Elemente der reproduktiven Phantasie enthalten, wobei jedesmal diejenigen Empfindungsreize ergänzt werden, die durch den Sinneseindruck nicht vertreten sind; werden sie nicht ergänzt, so suchen wir so oder so aus ihrer Sphäre einen Eindruck zu gewinnen, wie in dem Falle mit dem Steinsalz oder dem Kirschlorbeerwasser. Wenn das reproduktive psychische Organ gänzlich versagt, so ist dies ein Zeichen, daß die einzelnen Empfindungen noch nicht als Symbole dienen können, weil die Sache selbst uns noch unbekannt ist: in diesem Falle müssen die Glieder des Qualitätenkomplexes noch erst in der Form von Sinneseindrücken für das Bewußtsein in konstante Verbindung gebracht werden; dann erst vermag ein einzelnes derselben mit Erfolg die damit in einem früheren Falle assoziiert gewesenen Glieder, also den

ganzen Komplex zu vertreten; dann erst „ist der Inhalt der andern Bewußtseinsbestimmtheiten, welche mit einer früheren, der gegenwärtigen Sinnesempfindung gleichen Bestimmtheit in einer Einheit dem Bewußtsein gegeben waren, — vorstellbar" (S. 100).

Somit dürfte der folgende Schluß unvermeidlich sein: Unser Wahrnehmen der Außenwelt ist in den allermeisten Fällen ein bloßes Deuten von Symbolen, kein wirkliches, allseitiges direktes Erfassen der Erscheinungen und der Wert dieser Vereinfachung des Wahrnehmungsprozesses läßt sich nicht verkennen. Aber nicht minder wahr bleibt darum doch, daß ‚cum grano salis Leibnitziano natürlich' nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu, daß keine Verknüpfung und Assoziation von Vorstellungen oder Erinnerungsbildern möglich ist, die letzteren seien denn vorher als Sinneseindrücke miteinander verknüpft gewesen. Der gelbe Fleck im Raume bedeutet uns nur dann die Apfelsine, wenn wir uns vorher einmal durch unsere Sinnesorgane überzeugten, daß alle die ihr zugehörigen Qualitäten thatsächlich da draußen in Raum und Zeit zu einem („Apfelsine" genannten) Komplex verschmolzen vorkommen und von allen unsern Sinnesorganen gleichzeitig empfunden werden können. Dasselbe gilt, mutatis mutandis, für alle übrigen Beispiele. Sehr häufig zwar kommen wir unser ganzes Leben hindurch nicht dazu, die eine oder die andere Hälfte der Eigenschaften eines Körpers durch unsere Sinne zu kontrollieren. Oft werden uns die meisten, oft alle bloß indirekt vermittelt, in Beschreibungen, Gleichnissen und Begriffsdefinitionen. Wer hatte z. B. je vom Polarsterne noch andere als Gesichtsempfindungen? Oft vereinigen sich die gleichzeitigen Sinnesempfindungen in Gruppen zu zweien, oft in solchen zu dreien, während die Verknüpfung der Gruppen erst später stattfinden mag, so z. B. wenn wir heute Geschmack und Aroma der geschälten und zerlegten Apfelsine empfinden, morgen eine runde Frucht mit gelber Schale sehen und übermorgen beim An-die-Nase-Führen der Frucht uns überzeugen, daß beide Qualitätengruppen einem und demselben Komplex angehören. Aber wie dem in Wirklichkeit auch sei, zweifelsohne würden die meisten Irrtümer und Mißverständnisse wegfallen, wenn unsere Kenntnis der Eigenschaften

körperlicher Objekte stets auf direkter, persönlicher Anschauung beruhten, nicht auf ungenauen und irreleitenden Wörtern und nichtanschaulichen Zahlen. Ohne Zweifel wäre es ein idealer und zugleich einzig normaler Zustand, wenn wir immer alle Dinge und Vorgänge nicht auf Umwegen über Vergleiche und Begriffe, sondern persönlich, Auge in Auge, und zwar, einmal wenigstens, mit allen Sinnen auf einmal wahrnehmen könnten. — Zuerst die Welt als Sinneswahrnehmung, hinterher — „die Welt als Vorstellung!“

Diese Thatsache, so trivial sie auch klingen mag, wird noch lange nicht in gebührendem Maße beachtet, und zwar kann als eklatanter Beleg dafür die Erziehungsmethode in den mittleren und höheren Ständen dienen, sowie die Kapitel 1 geschilderten bedauernswerten Resultate derselben. Wie lange ist es her, daß man einzusehen begann, wie nötig es ist, den abstrakt-dogmatischen Vortrag durch rationellen Anschauungsunterricht in den Schulen zu ersetzen? Wie lange ist es her, daß man neben Lehrbuch und Schreibheft auch noch Wandbilder und sonstige Lehrmittel gelten läßt? Was sonst als die Möglichkeit immerwährender anschaulicher Ergänzung der Theorie in Laboratorium und Museum ist die wichtigste Ursache des rapiden Aufschwungs der Naturwissenschaften? Ist es nicht die nichtanschauliche, abstrakte Laut- und Schriftsprache, welche uns zwar die Herrschaft über die Erde, aber zugleich auch einen nie versiegenden Quell von Mißverständnissen und Mißvergnügtheiten erschloß, da ihre Elemente ja nicht einmal mehr integrierende Teile der Qualitätenkomplexe der Körper bilden, sondern, wie James sich in seinen Prinzipien der Psychologie ausdrückt, bloß „ein System von Zeichen, ganz verschieden von den bezeichneten Dingen, aber fähig, sie zu suggerieren“. Nun, jene Lesedrama-Apologeten und Mischkunst-Zermalmer stehen in Kunstsachen noch immer auf dem von Schule und Wissenschaft teilweise bereits verlassenen Standpunkte.

Für die hier durchgeführte Betrachtungsweise ist die Welt der Kunst nur eine Fortsetzung der natürlichen Außenwelt: sie unterscheidet sich von der letzteren nur dem Grade nach, nicht qualitativ. In der That entsprechen die Werke des Malers, Bildhauers, Tonsetzers, Dichters ganz jener oben beschriebenen, nur durch je einen

Empfindungskreis vertretenen Körpern und Vorgängen. Das Kunstwerk ist der als Symbol des Ganzen dienende Sinnesreiz welcher hier ebenso eine Ergänzung durch assoziierte Vorstellungen, also durch die reproduktive Phantasie, erfordert, wie in dem Falle der Apfelsine oder der Rose. Ein Bild bleibt ein Haufen toter Farbenklexe, wenn unsere Phantasie nicht über den unmittelbaren Sinneseindruck hinausgeht. Wir betrachten eine Alpenlandschaft auf der Ausstellung mit ganz anderen Augen, wenn wir nicht in den Bergen gewesen, als wenn wir daselbst auch nur einen Sommer zugebrachten. Warum das? Weil im ersten Falle die Farben und Linien uns sehr wenig von dem vollen Qualitätenkomplex sagen, im zweiten dagegen sofort die Erinnerung wecken: der grüne Fleck unten wird zur duftenden, schwellenden Matte, der weiße Streif zum eiskalten, rauschenden, schnell dahineilenden Gletscherbach; es klingen leise Gefühle an, die wir einst beim Atmen der würzigen Bergluft, beim Geläute der Kuhglocken, beim Säuseln des Windes empfanden; „kehrt man dagegen das schönste Gemälde um, sagt Fechner, so bleiben die inneren Verhältnisse desselben, von welchen der direkte Eindruck abhängt, noch dieselben, aber das Gefallen daran hört auf, weil die Assoziationen, welche dem Bilde erst die höhere Bedeutung geben, nur an der aufrechten Lage haften.“ Wir genießen ein Skulpturwerk nur, wenn wir außer den rein stereometrischen Eindrücken noch ergänzende Verstellungen daran knüpfen, wenn wir in die bloße Form d a s hineinsehen und hineinfühlen können, was der Stein nur symbolisch vertritt: Bacchus darf uns nicht ein Marmorstück bleiben und weiter nichts, sondern muß zum idealen Jüngling sich beleben; ebenso müssen uns die Figuren an Bartholemés Denkmal „Aux morts“ erst zu gebrochenen, furchtgepeinigten Menschenleibern werden, ehe es seinen nachhaltigen Eindruck auf uns ausüben kann. Wer sich nur am Linienspiel oder an der Koloristik eines Werkes ergötzen will, der kann wohl auch ästhetische Empfindungen haben, aber der tiefste, beglückendste Genuß bleibt ihm verschlossen. Die Forderungen der radikalen Formästhetik sind schon deshalb unhaltbar, weil sie noch nie Erfüllung fanden noch finden werden, denn es giebt keinen künstlerisch verwertbaren Stoff, dem wir nicht schon reproduzier=

bare Assoziationselemente entgegenbrächten, d. h. der uns nicht schon in veränderter Form, in anderer Umgebung, früher zu Gesicht oder Gehör gekommen wäre. Bloß das neugeborene Kind etwa mag eine Ausnahme bilden. Noch mehr appelliert an die Einbildungskraft die Lyrik, das epische Gedicht. Aber sonderbar, während hier absolute Phantasiekonstruktion des vom Dichter Geschauten unbedingt zugegeben wird und ein jeder einsieht, daß ohne diese Ergänzung die Dichtung ein Schwall leerer Geräusche oder ein Haufen sinnloser Zeichen bliebe, währenddessen wird dem Musikstück und dem Stahlstich, die doch mit dem gesprochenen und geschriebenen Worte entwickelungsgeschichtlich aus denselben Wurzeln entsprossen sind, jede Nachhilfe vonseiten des Zuhörers und Lesers verweigert. Sind sie denn nicht beide Symbole, nur mit dem Unterschiede, daß das Wort es rein äußerlich, ohne innere Beziehung zum Dargestellten ist, das Kunstwerk dagegen *einen* der im Bewußtsein zu hebenden Qualitätenkreise mit *eigenen* Mitteln darstellt und somit an die nachschaffende Phantasie weit bescheidenere Anforderungen stellt? Dies Recht leugnen heißt eine schreiende Inkonsequenz begehen, plötzlich umkehren auf bereits eingeschlagenem und für richtig erklärtem Wege. Alle Kunstwerke, sie mögen dem Pinsel, dem Meißel oder der Feder entstammen, gleichen Köpfen, welche von einem mehr oder weniger großen Heiligenschein umgeben sind — den durch die Sinnesempfindungen beschworenen Erinnerungen, Ergänzungen, Gefühlen.

Und noch weiter geht die Analogie zwischen künstlerischem Betrachten und dem Wahrnehmen realer Außendinge. Wie viele Sinnesempfindungen im Leben oft zu zweien oder dreien verschmolzen auftreten, so auch hier. Wenn wir in vielen Fällen Geruchs- und Geschmacksempfindungen gleichzeitig haben, wenn wir noch häufiger beim Befühlen eines Gegenstandes zugleich einen Gesichtseindruck davon empfangen, so können wir andererseits auf das Ölbild verweisen, wo in einem Sinneseindruck stets Farbenempfindung und die Muskelempfindung der den Augapfel die Konturen entlang dirigierenden motorischen Nerven enthalten sind. Ebenso auch das lyrische Gedicht, wo neben der sprachlich-dichterischen Funktion noch eine *musikalische* vom Worte getragen wird, der

Rhythmus, die den Periodenbau kopierende Strophe, der harmonische Wechsel klangvoller Vokale und Konsonanten, das Element des Reimes. Schon früher hatten wir Gelegenheit, das gesungene Lied zu erwähnen, welches eigentlich ebenso als Mischkunst zu bezeichnen wäre wie die polychrome Statue. Und ist denn von dem hier gewählten, oben erklärten Gesichtspunkte aus die Mischkunst überhaupt noch als etwas Abnormes, als Produkt eines Zersetzungsprozesses zu betrachten? Wohl kaum wird dies jemand behaupten wollen, der mit den Ausführungen eingangs dieses Kapitels einverstanden ist. Wir sahen daselbst, wie die Heraufbeschwörung der Ergänzungselemente aus dem Unbewußten durch den unmittelbaren, durch Nervenreiz bewirkten Sinneseindruck stets davon abhängt, ob die ergänzenden Elemente in früheren Erfahrungen einst auch als Sinneseindrücke, und zwar in fester Verknüpfung mit dem gegenwärtigen, gegeben waren. War dies nicht der Fall, auch nicht in unmittelbarer Weise, durch Bezugnahme auf analoge Erscheinungen, wie sie Erklärung und Beschreibung anwenden, so bleibt das sinnliche Symbol für uns stumm. Dasselbe muß nun auch auf dem Gebiete der Kunst gelten, d. h. aus demselben Grunde hat auch die Mischkunst, die Verbindung verschiedener Kunstgattungen — alias Sinneseindrücke — ihre Daseinsberechtigung.

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, auch die Kunst dürfe auf das Mitschwingen nur solcher Ergänzungsvorstellungen reflektieren, die früher einst in Kunstwerken als anschauliche Wahrnehmungen mit dem gegenwärtigen Empfindungskreise für uns verschmolzen erschienen. So wie der Künstler durch natürliche und nicht durch selbstgeschaffene, neue Sinneseindrücke wirkt, so benutzt er auch die im Laufe unserer praktischen Lebenserfahrung erworbenen Vorstellungsbilder und Unterschwellengefühle. Weder der Skulptor noch der Lyriker ist verpflichtet, durch sein Werk nur solche Bewegungen, nur solche Gefühlsstimmungen zu suggerieren, die wir vorher in der Pantomime oder in der Melodeklamation sinnlich wahrgenommen haben, gleichzeitig mit den gegenwärtig wiederholt geschaffenen Körperformen und Versen: es genügt, daß wir aus dem Leben her wissen, welche Bewegung ein erhobenes Bein

markiert, welches Gefühl diese oder jene Wortgruppe in uns weckt. Nicht in diesem allgemeinen Sinne sprachen wir soeben von der Daseinsberechtigung der Polychromie, des Melodrams, sondern in einem spezielleren, nur auf dem Kunstgebiete geltenden Sinn.

Wir erinnern uns jener Stelle des 3. Kapitels, welche der Behauptung J. Harts entgegentritt, daß das bloße Wort „Rose" die geistige Vorstellung ebenso deutlich und klar in uns auslöse, wie der Anblick einer wirklichen Rose: „Bei jedem Wort soll und kann etwas gedacht werden, aber was?, aber wie? — das ist die Frage. Es handelt sich eben in der Kunst .... nicht bloß um Weckung irgendwelcher Vorstellungen, sondern um Erzeugung künstlerischer Vorstellungen; nicht bloß um irgendwelche Körperformen, sondern um charakteristische, nach gewissen Gesichtspunkten gewählte Körperformen; es handelt sich eben .... nicht allein um Gestaltung als solche, sondern mitunter auch um Darstellung des Schönen." Zwar sind wir genötigt, wie dort so auch hier die nähere Erörterung des letzteren, des Schönen, für eine geeignetere Stelle, und zwar für den 2. Band aufzusparen, allein es muß ja auch hier schon ohne weiteres einleuchten, daß bei Betrachtung eines Marmorleibes oder beim Lesen einer Dichtung die Laienphantasie lange nicht die ästhetischsten und dem künstlerischen Zweck entsprechendsten Gedanken und Gefühle zu Tage fördert: daß diese vielmehr oft nicht nur nicht ästhetisch, sondern geradezu unästhetisch wirken, dem vom Künstler Gewollten stracks zuwiderlaufen und somit die Vorzüge der vollendetsten Technik teilweise oder ganz paralysieren können. Welchen Eindruck kann z. B. Luzifer in Byrons „Kain" auf einen Menschen machen, der dabei an den gehörnten Teufel des Aberglaubens denkt? Welch vertieften Sinn dagegen erhält das in der Kerkerscene des Gounodschen „Faust" auftretende, sonst so unangemessene Walzermotiv, nachdem wir zuvor unter seinen rauschenden Klängen das fröhliche Osterfest mit dem damals noch lebensfrohen Gretchen auf der Bühne an uns vorüberziehen sahen. In diesem Sinne also können Werke der Mischkunst direkt wohlthuend und nutzbringend sein, ohne irgendwie den ästhetischen Genuß zu schädigen, sei es nun als Dichtung mit beigegebenen

Illustrationen, oder als Melodeklamation, oder als Pantomime mit korrespondierender Musikbegleitung.

Natürlich gilt dies alles wiederum nur unter der Voraussetzung, daß Kunst ein Verständigungsmittel für die Herzensbedürfnisse eines ganzen Volkes heißt, nicht aber eine Erbauungsgelegenheit für jene Künstlerkaste, welche sich zwar ihre Werke nicht ungern von dem „Laien“ abkaufen läßt, dabei jedoch starr und steif dabei beharrt, daß nur die ihnen geläufigen und wichtig scheinenden Ideen und Empfindungen der Verkörperung würdig seien. Wird dieser Ansicht zuwidergehandelt, so schreit man Wehe! Wehe! darob oder dankt selbstgefällig seinem Schöpfer dafür, daß man „nicht so ist wie jene dort“. — Dieses ist keine Volkskunst, sondern eine parasitische Kunst, und ihre Vertreter gleichen den altägyptischen Priestern, deren Hieroglyphenschrift nur von ihresgleichen begriffen wurde, dem übrigen Volke aber „böhmische Dörfer“ waren. Wem „Gott zu sagen gab, was er leidet“ und was ihn freut, dem ward damit auch die Pflicht auferlegt, es allen verständlich und vernehmlich zu sagen, und „des Menschen Kraft, im Dichter offenbart“, soll nicht nur „auf der Geliebten Pfade die schönsten Frühlingsblumen schütten“ und nicht bloß „Götter“ vereinen, sondern auch Menschen. Wie die Wissenschaft, die Eisenbahnen, der Weltpostverein, die Genfer Konvention und das Metersystem, so soll auch die Kunst ein Band um die einzelnen schlingen, und wie der vom Opferaltar sich erhebende Rauch gleichsam die Versinnbildlichung eines Ineinanderfließens der andächtigen Seelen war, so soll auch die Kunst die einzelnen innersten Quellen der Menschenherzen zur kraftvollen, unaufhaltsam dahinrauschenden Woge vereinen.

Dies ist der Gedanke, den unter anderen der talentvolle Franzose M. Guyau so klar darlegt in seiner „Kunst vom soziologischen Gesichtspunkte“, und dies auch ist der wahre Kern in den einseitigen Ausführungen von Tolstois „Was ist die Kunst“. Aber was Tolstoi vergaß bei seiner Forderung, nur Allen zugängliche und verständliche Kunstwerke zu schaffen — die breitklaffenden Standes- und Bildungsunterschiede im Volke nämlich, gerade dieser erschwerende und dennoch nicht zu übersehende Umstand führt uns nochmals zur

Mischkunst zurück. Die vom Kunstwerk erregten Sinnesempfindungen sind physiologisch mehr oder weniger allen normalen Menschen zugänglich; der Grund, weshalb es dennoch so wenige und auch diese so verschieden anspricht, liegt vielmehr in den durch Erfahrung, Erziehung und Gedächtnisfrische bedingten Erinnerungsvorstellungen, jenen so oft erwähnten Ergänzungselementen, die beim einen hier, beim andern da große Lücken bilden. Wenn nun der Sinneseindruck auf diese Lücke trifft, so kann er, für sich, dem Arbeiter oder Bauern nur sehr wenig sagen, das Kunstwerk ist unverständlich, ist „Kaviar“ für ihn, wie man sich auszudrücken beliebt. Dagegen giebt es nur zwei Mittel. Entweder jene Lücken werden gefüllt, was dann aber Aufgabe der Schule und Sozialpolitik wäre, auch jedenfalls in absehbarer Zeit nicht erreichbar ist; oder man ersetzt die oft fehlenden Ergänzungsvorstellungen kurzweg durch die stets wirksamen, entsprechenden materiellen Sinnesempfindungen: dies ist der Weg über die Mischkunst hinaus zur vollendetsten Verbindung aller Künste mit allen im — Volldrama.

Alle zusammengesetzten Künste, angefangen von der einfachsten binären Verbindung bis hinauf zum „Gesamtkunstwerk“, sind demnach nicht etwa bloß als Palliativmittel eines Kollapsus der Phantasiekräfte zu betrachten, als Krücken bei einem geistigen Gebrechen, wie sie bis auf weiteres im 1. Kapitel charakterisiert wurden: sondern sie haben vor allem auch erzieherische Bedeutung, sie lenken die irregehende reproduktive Phantasie in die von dem Künstler verfolgten Wege und Pfade, und wo diese Phantasie ganz versagt, da bietet sie einen Ersatz, auf daß der „Hunger nach Kunst“ im Volke nicht unbefriedigt bleibe.

Wenn nach all dem Vorhergehenden die Vorkämpfer für „Reinheit der Kunstgattungen“ dennoch das Gesamtkunstwerk für unannehmbar und, der fiktiven Unvereinbarkeit der Summanden oder aber ihrer gegenseitigen Hemmung wegen, für unhaltbar erklären, so kann man ihnen nur noch mit der Frage erwiedern, welche E. v. Hartmann in seiner Kritik der Kirchmannschen Ästhetik aufwirft: „Wo blieben die meisten Verbindungen, wenn nur gleiche, nicht auch verschiedene Bestandteile fähig wären, zu einer Einheit

verknüpft zu werden? Wenn der Dichter dieselbe Sache durch Gleichnisse aus verschiedenen Gebieten anschaulicher macht, warum soll nicht derselbe ideale Gehalt durch Ohrenschein, Augenschein und Phantasieschein zugleich versinnlicht werden können, wenn jede Art des ästhetischen Scheins sich an die ihr zugängliche Seite des idealen Inhalts hält? . . . Bei näherem Zusehen zeigt sich doch, daß der ideale Gehalt (oder wie Kirchmann sagt: der Gefühlsinhalt) der vereinigten Künste derselbe ist, und die Verschiedenheit nur auf die Ausdrucksmittel und die Verschiedenartigkeit der ihnen erreichbaren Seiten des Inhalts fällt" (Ästhetik I, 568).

Wir können uns die verschiedenen denkbaren Kunstgattungen als eine einzige Linie vorstellen. Das eine Ende repräsentieren die absolut einfachen Künste, wie unschattierte Konturenzeichnung, Flötensolo; dann folgen die zusammengesetzten Künste, wie Ölmalerei oder Gesang; die „Mischkünste" mit stetig wachsender Phantasieentlastung und dementsprechender Einschaltung neuer und neuer Kreise von Sinnesempfindungen: bis wir zuletzt am gegenüberliegenden Ende beim Volldrama anlangen, in dem jeder Empfindungskreis durch die ihm zugehörigen sinnlichen Kunstmittel vertreten ist, und die Phantasie höchstens nur noch beim Anhören der Gespräche der handelnden Personen selbständig nachschaffend und ergänzend mitwirkt. Demgemäß stellt sich uns das Gesamtkunstwerk des Volldramas als der vollkommenste, anschaulichste und treueste Repräsentant der Kunst dar, und sein Material, sein Mittel ist nicht diese oder jene sinnlich festgehaltene Erscheinungsweise des „Dinges" — Farbe, Ton, Wort oder Gebärde, sondern die Gesamtheit der Qualitäten jener als „Körper" bezeichneten vollen Komplexe, somit das Leben selber, wie wir es mit allen unsern Sinnen gleichzeitig auffassen. Die ganze Welt in Raum und Zeit, nach allen Seiten und Eigenschaften hin ist sein Stoff.

Das Wort „Drama" bezeichnet seiner eigentlichsten Bedeutung nach die That, das Handeln, das Ereignis überhaupt, insofern als dieses das Resultat des Zusammenwirkens sich hemmender oder sich fördernder Kräfte ist. Wo uns demnach eine Bewegung physischer Körper, wo uns ein Widerstreit von Interessen und Tendenzen, wo

uns Lebensäußerungen organischer Wesen dargeboten werden, wo, mit einem Worte, ein größeres oder kleineres Stück Welt, eine Scene aus dem allgemeinen Leben unter künstlich geschaffenen Bedingungen und nicht als zufälliges Geschehen, sondern nach vorherbestimmtem Plane uns vorgeführt wird, da haben wir ein „Drama“. Ein Gemälde, ein Gedicht sind keine adäquaten Darstellungen von Lebenserscheinungen, da diese letzteren uns nur darum als Lebenserscheinungen gelten, weil sie alle unsere Sinnesorgane affizieren (oder wenigstens die Möglichkeit dazu vorhanden ist), während jene bloß einseitige Offenbarungsweisen des Lebens sind. Ein bewegtes Ballspiel, ein Tanz, ein Manöver, eine Löwenjagd dagegen, welchen wir als Zuschauer beiwohnen, fallen schon unter den Begriff des Dramas in weitem Sinne. Aber das Leben auf Erden äußert sich nicht allein durch Erregung unserer Gesichts-, Gehörs-, Gefühls-, Geschmacks- und Geruchsnerven; eine höchste und uns am meisten interessierende Offenbarungsform ist die der menschlichen, durchgeistigten Sprache. Wenn wir als neues Merkmal des Lebens den sinnlichen Qualitäten das Gebiet des Begriffes, des Geistes anreihen, wenn wir unsere Lebewesen nicht mehr bloß durch Bewegungen und Muskelanspannungen, durch sinnloses Brüllen und Kreischen, durch Geruchssinn u. a. aufeinander einwirken lassen, sondern auch durch das gewaltige Werkzeug der begrifflichen Rede und Gegenrede, so erhalten wir unser Drama im engeren Sinne.

Jenes Wort Hamlets im 3. Akte vom Drama, dessen Zweck es sei, der Natur den Spiegel vorzuhalten, ist also noch in einem andern als dem dort gemeinten Sinne wahr und treffend. Es schöpft ohne Vermittelung der abschwächenden reproduktiven Einbildungskraft direkt aus dem Ocean der Natur, des Lebens, und die Darstellungsmittel jener einzelnen Künste sind ihm nichts weiter als die verschiedenen Erscheinungsformen der welterfüllenden Macht des Lebens und Kämpfens: Sinnliches und Vorgestelltes gehen in eine höhere Einheit ein, scheinbare Gegensätze lösen sich in allumfassender Synthese auf und darum ließe sich Schillers „Huldigung der Künste“, die er einst der Erbprinzessin von Weimar gewidmet, in tieferem Sinne zwar, aber ohne sonstige Änderung auch auf die „Königin“ im Reiche der Kunst beziehen:

. . . „Alle die wir hier vor dir erschienen,
Der hohen Künste heil'ger Götterkreis,
Sind wir bereit, o Fürstin dir zu dienen.
Gebiete du, und schnell, auf dein Geheiß,
Wie Thebens Mauer bei der Leyer Tönen,
Belebt sich der empfindungslose Stein,
Entfaltet sich dir eine Welt des Schönen.
Die Säule soll sich an die Säule reihn,
Der Marmor schmelzen unter Hammers Schlägen,
Das Leben frisch sich auf der Leinwand regen,
Der Strom der Harmonien dir erklingen,
Der leichte Tanz den muntern Reigen schlingen,
Die Welt sich dir auf dieser Bühne spiegeln,
Die Phantasie auf ihren mächt'gen Flügeln
Dich zaubern in das himmlische Gefild!
Und, wie der Iris schönes Farbenbild
Sich glänzend aufbaut aus der Sonne Strahlen,
So wollen wir mit schön vereintem Streben,
Der hohen Schönheit sieben heil'ge Zahlen,
Dir, Herrliche, den Lebensteppich weben!
Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben
Erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben."

---

5. Kapitel.

Das Drama im System der Künste.

Alles wahre Wissen beruht auf Klassifikation. Max Müller.

Die gewonnenen Gesichtspunkte, insbesondere die des 4. Kapitels, bieten uns Gelegenheit, einen Rundblick zu thun, behufs einer Aufklärung über die Zusammenhänge der Kunstgattungen, über ihre systematische Einteilung sowie über ihre prinzipiellen Verschiedenheiten in Bezug auf die Darstellungsmittel und deren Anwendung.

Einige Schritte dazu sind schon im Voranstehenden gemacht worden. Es war unter anderem erwähnt worden, daß die Produkte jeder Kunstgattung sich in Gedanken in eine lange Reihe auseinanderlegen lassen, deren einer Pol die treueste Naturnachahmung, deren anderer dagegen die volle Abwendung davon, die Kombinierung der fast rein geometrischen, mathematischen oder logischen Grundelemente der Erscheinungen markiert. Dadurch wurde es uns möglich, auf eine sehr einfache Weise die störrische Architektur unterzubringen, indem wir sie als den Gegenpol des realistischen Skulpturwerks bezeichneten. Dasselbe gilt von der Ornamentik auf malerischem, von dem reinen Instrumentalsatz auf musikalischem Gebiete ꝛc. Der Übersichtlichkeit halber mögen darum im folgenden diese Erscheinungen der Differenzierung innerhalb jeder Gattung als bekannt und selbstverständlich wegfallen, um erst am Ende in der graphischen Darstellung ihren Platz zu finden.

Auch ein zweiter Schritt ist bereits gethan. Das 2. Kapitel hat es mehrmals betont, daß die schönen Künste nicht samt und

sonders aus einer Wurzel emporgewachsen, sondern daß sie vielmehr polyphyletischer Abstammung sind, daß wir sie demgemäß in zwei Hauptgruppen sondern müssen, deren Gegensatz zwar im 2. Bande sich auf vertiefter Grundlage zu einem gemeinsamen Keime zurückführen lassen mag, vorläufig jedoch als Thatsache hingenommen werden muß. Die erste Gruppe der Künste, zu welchen wir Tanz und Mimik, Gesang, Musik, dramatische Keime rc. zählten, konnten wir bis zum Ursprung der organischen Lebensäußerungen überhaupt zurückverfolgen. Die zweite Gruppe umfaßt die bildenden Künste, und diese entstanden, der hier vertretenen Ansicht gemäß, nicht vor Beginn der Kulturentwickelung. Da die Künste der ersten Gruppe stets sich der menschlichen Leibesfunktionen als Darstellungsmittel bedienen, während die zweite Gruppe ihr Material in der Welt der Körper, aus seiner, des Menschen Umgebung sucht, so könnten wir sie mit den entsprechenden, etwa den Gegensatz von Welt und Ich betonenden Namen bezeichnen. Oder wir könnten die ersten unmittelbare, die zweiten mittelbare Künste nennen, da sowohl die Plastik wie die Malerei ihr Material bloß durch Vermittelung des Menschenleibes beherrscht. Wir könnten ferner, Nietzsches Terminologie gemäß, jene als dionysische oder Rauschkünste, diese als appolinische Künste bezeichnen. Doch scheint es mir der Kürze und Deutlichkeit halber am einfachsten, der soeben wieder erwähnten Ausführung des 2. Kapitels gemäß die Benennungen Naturkünste und Kulturkünste zu wählen.

Es dürfte sich nun eine in vielen Stücken klarere Einsicht in das Wesen dieser Einzelkünste gewinnen lassen, wenn wir an der Hand der Resultate des vorigen Kapitels jede derselben an dem daselbst und früher aufgestellten Begriffe des Volldramas oder Gesamtkunstwerkes messen, wenn wir uns vergegenwärtigen, worin sich eine jede Einzelkunst von dem Volldrama unterscheidet und was sie andererseits miteinander gemein haben. Freilich erlaubt mir der in ganz anderer Richtung liegende und im Schlußkapitel näher zu bezeichnende Hauptzweck dieses Buches keineswegs, ins einzelne gehende Erörterungen zu bieten: nur einige Andeutungen und Vorschläge sollen hier folgen in Betreff der Frage, auf welche

Weise etwa ein haltbares System der Künste und eine auf einheitlicher Grundlage entwickelte Theorie der Technik derselben ausgebaut werden könnten. Aus Gründen einer bequemeren Darstellung beginnen wir mit den Kulturkünsten.

Sie zerfallen von selbst wiederum in zwei Gruppen: in die der zweidimensionalen oder Flächendarstellung und die der dreidimensionalen oder Raumesdarstellung: in Malerei und Plastik, diese beiden Ausdrücke obigen Bemerkungen entsprechend im weitesten Sinne gefaßt. Eine andere Gliederung, etwa mit Zugrundelegung der Farbe als Einteilungsprinzip, geht nicht wohl an, vor allem darum, weil es außer der reinen Konturzeichnung überhaupt keine bloß einfarbigen, sondern mindestens zweifarbige Bildwerke giebt: das Grau und Schwarz am Marmorbilde, die dunkeln Partien der Bronze- oder Elfenbeinstatue, mögen sie physikalisch und physiologisch auch ganz anderer Herkunft sein, für unser direktes ästhetisches Empfinden sind sie deshalb doch nichts weiter als Farben, die sich von der Farbe der belichteten Stellen scharf unterscheiden. Ein zweiter Grund besteht darin, daß einerseits Statuen polychrom sein können, wie ja neuerdings auch die Frage der farbigen Architektur immer häufiger angeregt wird; andererseits Holzschnitte, Stahlstiche und Kohlezeichnungen den Farbenverhältnissen nach in nichts von einem Marmorbilde zu unterscheiden sind: da und dort Mischungen von Weiß und Schwarz! Anders dagegen stehen die Dinge, wenn wir diese Kunstwerke auf die dritte, die Tiefendimension hin prüfen. Ein Gipskopf und die danach angefertigte Blei- oder Kohlezeichnung, eine bemalte Puppe und die kolorierten Figuren eines Modejournals gewähren unsrem Auge ganz genau denselben Anblick, sowohl den Umrissen als der Schattenverteilung und Farbenmischung nach; nur in einer Hinsicht unterscheiden sie sich: der Gipskopf und die Puppe erwecken in uns das Bewußtsein einer dritten Dimension, deren Eindruck hervorzurufen die bloß flächenhafte Zeichnung oder Photographie nicht imstande ist. Wir können somit daraus einen neuen Beweis dafür ableiten, daß gegen die polychrome Natur a priori ebensowenig einzuwenden ist, wie gegen das polychrome Gemälde, es sei denn, man richte seine Donnerkeile gegen die Tiefen-

dimension: das würde zwar eine Vernichtung der Plastik bedeuten und somit gänzlich absurd sein, dennoch aber wäre es der einzig konsequente Schritt, denn die dritte Dimension ist thatsächlich das Einzige, was im polychromen Skulpturwerk im Vergleich mit dem Ölbild „hinzukommt". Entweder dies oder — man müßte auch das Aquarell- oder Ölbild als Mischkunst verdammen, denn auch diese sind ja gewissermaßen nur Kolorierungen von Zeichnungen, die schon in Schwarz und Weiß ausgeführt als volle Kunstwerke gelten können. Nicht umsonst meint Taine: „Das Kolorit ist für die Figuren, was die Begleitung für den Gesang ist." Das zuletzt erwähnte Faktum, sowie das in Musik gesetzte Lied also sollten uns vorsichtiger machen bei Unterscheidungen der reinen und der Mischkünste. Die mancherlei aposteriorischen Einwände hingegen berühren nicht das Wesen der Sache, sondern bloß deren Entstehungs- und Daseinsbedingungen, sie können bloß als Kritik einer mangelhaften Technik gelten und als Äußerung eines vorläufigen Nichtwollens, weil — Nichtkönnens.

Halten wir nun die Werke der bildenden Kunst neben das Gesamtkunstwerk. Worin unterscheiden sie sich voneinander? Verweilen wir vorläufig beim direkten Faktor, bei den unmittelbar sinnenfälligen Elementen, so gewahren wir an den ersteren die Verwertung je eines Empfindungskreises, die Darbietung einer Qualitätenreihe, während im Volldrama alle Empfindungskreise, alle Arten von Qualitäten vertreten sind. Das Landschaftsbild weist bloß die Schatten und Farben seines Gegenstandes auf, während nicht nur Töne und Geräusche, Gespräche und Bewegungen der abgebildeten Menschen nicht dargestellt sind, sondern sogar die Körperlichkeit, die Eigenschaft des Raumerfüllens den Dingen fehlt. Eine Landschaft auf der Bühne des Bayreuther Festspielhauses sucht dagegen allen unsern Sinnen in gleichem Maße gerecht zu werden, mit welchem Erfolge, davon zeugen die immer enthusiastischer werdenden Kundgebungen des Publikums. Ein marmorner Apollo wiederum wirkt, von der Farbe soweit als überhaupt möglich abstrahierend, durch seine Körperlichkeit, durch die Dreidimensionalität, während dafür Polychromie, ja sogar jede Andeutung des Grundtones der

Leinwand darstellen. Er verfügt dazu über die Mittel des Kolorits und der Schattengebung; alles andere muß des Beschauers Phantasie bestreiten. Wie erzeugt er nun am besten die Illusion der Körperhaftigkeit? Mit nichts ist die dreidimensionale Form so fest und unlösbar verbunden wie mit den Schatten, welche durch vorstehende Teile über weiter zurücktretende geworfen werden. Schatten und Lichter sind darum die mächtigsten Assoziationshebel, wenn es gilt, die fehlende Tiefendimension nachergänzen zu lassen, und somit ist eine scharfe, mannigfaltige Schattierung beim Porträt unerläßlich: das Licht darf nicht von hinten geworfen werden, wodurch das Gesicht ganz in Schatten käme, es darf auch nicht von vorn fallen, da es hierbei alle Gesichtsteile, erhabene wie vertiefte, zu gleichmäßig beleuchten würde; es muß vielmehr von irgend einem seitwärts gewählten Punkt aus dirigiert werden, in welchem Falle die Tiefendifferenz der Nase, der Augenhöhlen, der Wangen und Mundwinkel, des Kinns und des Halses am deutlichsten und täuschendsten durch die Schatten und Lichtreflexe suggeriert werden. Zwar wird dieses alles auch bei Skulpturwerken beobachtet, aber was in unserem Falle eine conditio sine qua non, das ist hier bloß ein Mittel zur Verstärkung eines durch unser stereoskopisches Sehen an und für sich schon Erreichbaren. Die Schönheit antiker und moderner plastischer Werke übt ihre Anziehungskraft auch bei noch so mangelhafter und falscher Beleuchtung aus; ein etwa direkt von vorn beschienenes Gesicht hingegen ist auf dem Bilde nichts als ein farbiger, platter Fleck.

Auch für die Größe sowie für die Detailausführung der dargestellten Objekte lassen sich einige Sätze ohne Mühe ableiten. Weder Menschen, noch Bäume, noch Gebäude dürfen zu groß abgebildet werden, und zwar aus folgendem Grunde. Da wir überall durch die Einbildungskraft die räumliche Tiefe hinzudichten müssen, so ist es, wie bereits gesagt, des Künstlers Aufgabe, nicht bloß direkt die Phantasiethätigkeit des Beschauers zu fördern, sondern auch alle illusionsstörenden, hemmenden Momente zu entfernen. Wenn ein uns gut bekannter Gegenstand auf dem Bilde in zu großem Maßstabe uns entgegentritt, so müssen wir, dem großen, die Figur umspannenden Gesichtswinkel entsprechend, diesen abgebildeten Gegen-

stand als in nächster Nähe befindlich vorstellen. Je näher uns aber ein Mensch oder Haus ist, desto mehr sind wir gewohnt, die Rundung der Körper, vor- und zurücktretende Partien klar und plastisch nach allen drei Dimensionen hin wahrzunehmen, desto größer also wird der Widerspruch sein zwischen dem Vorzustellenden und der farbigen Bildfläche, desto schwerer wird es, durch Licht- und Schatteneffekte uns über den hier denn doch allzu fühlbaren Mangel hinwegzutäuschen. Je entfernter dagegen ein Baum, eine Kuh, desto weniger wiegen die Tiefendifferenzen ihrer Körper im Vergleich mit der von uns gedachten, sie um das Hundert- oder Tausendfache übertreffenden Distanz, auf welche sie hinweggerückt erscheinen. Mit anderen Worten, wenn ein Bild eine größtmögliche Vermeidung jeder Reproduktions*störung* erreichen will, wie sie die Unmöglichkeit, stereoskopisch in die Tiefe zu schauen, bewirkt, so darf es nur *entfernte* Objekte darstellen, in welchem Falle ja auch in der Natur der *Durchmesser* eines Gegenstandes im Vergleich mit der ihn vom Auge trennenden *Entfernung* für die Wahrnehmung fast gar nicht mehr ins Gewicht fällt. Auf große Entfernungen versagt unser „stereoskopisches Sehen“ überhaupt fast ganz, und erkennen wir Felsen und Klüfte eines Berges als solche nicht mehr durch direkte Wahrnehmung, sondern nur an der Hand der Licht- und Schattenabstufungen. Wo darum durch ungünstige Beleuchtung diese ausgeglichen sind, da erscheint uns z. B. die ferne Meeresküste als gerade aufsteigende Wand; ebenso eine sehr entfernte Gebirgskette vor Sonnenaufgang: erst der quer darüber hinstreifende Sonnenstrahl macht für uns Thäler und Felsspalten zurückfliehen und das Vorgebirge hervortreten.

Hierher gehört auch das bekannte Mittel, beim Betrachten eines Bildes oder einer Zeichnung das eine Auge zu schließen. Wir sind im Leben gewöhnt, daß ein jedes unserer Augen die Körper von einem etwas andern Gesichtspunkte aus wahrnimmt, das eine mehr von links, das andere mehr von rechts. Es sind also zwei verschiedene Netzhautbilder, mit deren Hülfe wir dem Tastgefühl unerreichbare Gegenstände als dreidimensionale Körper auffassen. Sobald wir also zwei ganz gleiche Netzhautbilder empfangen, wie es ja bei der

flächenhaften Anordnung der Teile auf dem Ölgemälde z. B. nicht anders möglich ist, so wird es uns schwer, aus den Farbenflecken vor uns auf einen „räumlichen" Körper zu schließen, oder vielmehr ihn uns anschaulich vorzustellen: die Identität des zweiten Netzhautbildes mit dem ersten wirkt hier störend, verneinend; darum entfernen wir dieses zweite, indem wir das Auge zuhalten. Der Erfolg ist, wie bekannt, überraschend, obgleich das Gemälde doch dasselbe blieb. Der Grund ist einfach der, daß wir ein die Reproduktion und Ergänzung störendes Moment ausgeschaltet haben.

Mit dem allen hängt, wie mir scheint, einer der Gründe zusammen, weshalb die gewöhnlichen Photographien und die meisten Schlachtenbilder nicht ästhetisch und nicht anschaulich wirken, so interessant und lehrreich sie in anderer Beziehung auch sein mögen. In beiden Fällen wird die ergänzende Bethätigung unserer Phantasie durch einen inneren Widerspruch im Bilde erschwert und gestört. Nehmen wir ein Schlachtengemälde. Die Bedeutung und der Sinn jener vielen Hunderte von ineinandergeballten Menschenleibern, besonders bei den älteren, allzu gewissenhaften Meistern, wird uns oft durch die detaillierteste Ausarbeitung der Gesichtszüge, der Waffen, der Knöpfe und Fransen an der Kleidung, ja der Blicke des Auges vermittelt, dabei sind wir aber durch die Kleinheit der Figuren gezwungen, das ganze vom Rahmen umspannte Schlachtfeld mindestens ½—1 km von uns entfernt zu denken, auf welche Distanz wir mit normalem Auge kaum mehr einen Neger von einem Weißen zu unterscheiden vermögen. Sollen wir eine sehr große Fläche mit dem Blicke umspannen können, so muß dieselbe auch in entsprechender Ferne liegen, dann werden allerdings die Menschen zu der Höhe von 1—2 cm herabsinken, aber auch die Einzelheiten fast ganz verschwimmen. Die Entfernung jedoch, von welcher aus wir das Schlachtenbild in der Gallerie zu betrachten haben, ermöglicht noch immer eine genaue Unterscheidung der in diesem Falle geradezu die Illusion störenden Details. Ganz dasselbe gilt auch von den photographischen Aufnahmen entfernter Landschaften. Die vom photographischen Apparat „geschauten" Einzelheiten sind auf solche Distanzen vielleicht noch einem Luchsauge erkennbar, nicht

aber einem gewöhnlichen Menschenauge. Um wieviel die Vermeidung dieses Fehlers den ästhetischen Wert einer Photographie erhöht, das zeigen die neuerlich mit Erfolg versuchten „ungenauen Einstellungen", wodurch eine dem natürlichen Sachverhalt mehr entsprechende Verwischung der Baum-, Häuser- oder Bergkonturen auf der Glasplatte bewirkt wird — die von der Phantasie zu leistende Hinausverlegung des Objektes in die gebührende Ferne wird nun nicht mehr durch zu große Deutlichkeit der Kleinigkeiten gehindert. Hier dürfte nun entgegnet werden, daß mit einer Verurteilung der allzu detaillierten Ausführung kleiner Figuren zugleich auch der Stab gebrochen sei über ein Defreggersches Almhüttengenre, über eine Brouwersche Schenkstube. Dagegen läßt sich erstens erinnern, daß mit obiger Kritik nicht gesagt werden sollte, es sei hier gar keine oder eine nur unvollkommene Phantasiethätigkeit möglich; daß es sich vielmehr darum handelte, wie dieser Phantasiethätigkeit des Beschauers am vollkommensten alle Steine aus dem Wege weggeräumt werden könnten. Zweitens muß bemerkt werden, daß ein Vernetsches Gemälde und ein Genrebild von Brouwer der Größe der Figuren und der Ausführung nach einander noch so ähnlich sein können, in einem Punkte aber doch sich scharf unterscheiden werden: das Verhältnis der Brouwerschen Figuren zum sie umfangenden Raume, ebenso wie das der Sennen zur Almhüttenstube ist derartig, daß wir bei der erforderlichen Stellungnahme vor dem Bilde nicht nur die Figuren einzeln unterscheiden können, sondern daß wir mit einem Blick zugleich das Ganze umfassen können, also zu einer wirklich einheitlichen Anschauung gelangen. Bei den großen Schlachtenbildern ist das anders. Wenn wir da uns in der gleichen Entfernung aufstellen, so übertrifft das Gemälde an Fläche bei weitem unser Gesichtsfeld, kann somit nur stückweise angeschaut werden; wollten wir dagegen soweit weggehen, bis der Gesichtswinkel das ganze Bild umspannt, so sind uns die Massen und Gruppen der Soldaten und Pferde längst zu einem buntklexigen Brei geworden, der mit der Maurerkelle für unser subjektives Empfinden fast ebensogut hergestellt werden könnte wie mit dem feinen Haarpinsel. Große Schlachtenbilder sollten nun einmal nur im Stil der Rundpanoramen gemalt werden.

Zu ähnlichen Betrachtungen werden wir dem Marmorbilde gegenüber geführt. Hier ist uns die abstrakte räumliche Form gegeben, alles übrige zum vollen Qulitätenkomplex Gehörige muß die Einbildungskraft aus sich selbst herausholen. Wie kann sie am erfolgreichsten zur Ergänzung von Bewegung und Mienenspiel angeregt werden? Darüber äußert sich sehr knapp und klar Goethe im ersten Hefte der „Propyläen" („Über Laokoon"): „Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Momentes. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen: dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein. Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich, in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt." Hier ist also die größte Suggestionskraft erreicht, bei völliger Beschränkung auf die eigenen, plastischen, bloß räumlich wirkenden Mittel. Falsch dagegen scheint mir die Ansicht derjenigen zu sein, welche an der Laokoongruppe als Vorzug rühmen, daß die an den drei Personen stufenweise angegebene Wirkung der Schlangen die ganze Begebenheit noch drastischer dem Blicke vorführt. Wäre dies die Absicht des Künstlers gewesen, so hätte er damit nur ein Zeugnis des ästhetischen Unverstandes abgelegt: die nur einen einzigen Augenblick verkörpernde Skulptur darf nicht in das Gebiet der zeitlich wirkenden Künste überschweifen und mit ihren hier völlig ungenügenden Mitteln (immer die Skulptur als reine, bloß Formen darstellende Einzelkunst verstanden) eine Begebenheit sinnlich vorführen wollen. Solch ein Unterfangen mag der Orientierung teilweise dienlich sein, jedenfalls aber stört es die Einheitlichkeit der Anschauung, zerbricht es das Kunstwerk in mehrere Stücke, ebenso wie jene alten Maler, die

uns an verschiedenen Stellen ihres Bildes die einzelnen Stadien einer Märtyrergeschichte zeigen, nicht ein, sondern mehrere Bilder in denselben Rahmen spannend.

Ferner: das plastische Kunstwerk, wenn auch selbst einfarbig, muß dennoch die Vorstellung der Polychromie, der unendlich feinen Farbenabstufungen wirklicher Dinge zum Mitanklingen bringen. Hier läßt sich direkt=positiv wenig ausrichten, indirekt jedoch läßt sich das Anschmelzen der Ergänzungsvorstellungen dadurch fördern, daß vor allem solche Körper zur Darstellung auserwählt werden, deren Oberfläche eine möglichst gleichmäßige und beständige Färbung aufweist und insofern dem assoziativen Ergänzungsprozeß eine teils leichter zu erledigende, teils bestimmter vorgezeichnete Aufgabe stellt. So muß es der Phantasie jedenfalls leichter fallen, den nackten Menschenleib mit seiner stets gleichen und verhältnismäßig eintönigen Fleischfarbe in den Marmorblock „hineinzusehen", als etwa einen buntgefärbten Panther oder Papageien. Aus demselben Grunde ist ein Blumenstrauß und eine Gebirgspartie ein weniger günstiger Vorwurf für das Hautrelief, als etwa eine Häuserfront oder eine Kriegerschar. Der Löwe wird stets, das veränderliche Chamäleon nie ein verwendbares Objekt für den Skulptor sein. Der Phantasie des Beschauers darf nicht zu viel Wahlfreiheit gegeben werden, sonst taucht sie, erschreckt von so vielen Möglichkeiten, sofort wieder unter. Das ist eines. Zweitens müssen die dargestellten Dinge in der Plastik uns aus dem wirklichen Leben her viel vertrauter sein, als die in der Malerei, denn die der reproduktiven Phantasie zufallende Arbeit ist beim Beschauen eines Skulpturwerkes eine viel größere und schwierigere als beim Besehen eines Bildes, denn der Augenschein des Gemäldes steht dem unmittelbaren Eindruck nach, der Wirklichkeit näher, als der des Marmor= oder Bronzebildes. Sogar hinter der farblosen Federzeichnung und Radierung stehen sie der Weite des Stoffgebietes nach zurück. Während der Bildhauer alle Eigenschaften und Bedeutungen seiner Gestalten durch diese selbst ausdrücken muß, stehen dem Zeichner ein beliebiger Hintergrund und die ganze Umgebung der Hauptfigur als Hülfsmittel zu Diensten, wenn er irgend eine tiefere, verwickeltere, seltenere Beziehung dieser

Hauptfigur zu Welt und Geschichte dem Publikum veranschaulichen will. Der Plastik verbieten gewichtige materielle und technische Gründe auf diese Art der Phantasie einen weiteren Spielraum zu eröffnen. Selbstverständlich sind der Gründe noch ganz andere, weshalb dieser Gegenstand nachgebildet wird, und jener nicht, dennoch aber ist es wichtig, auch diese aus dem Wesen der Kunstmittel selber fließende Thatsache zu beachten.

Wie nun aber, wenn es sich um Ergänzung völlig disparater Vorstellungen handelt? Klingen in unserem Bewußtsein auch Klangvorstellungen an, wenn wir vor der Laokoongruppe oder vor Steinles Lorelei im ersten Saale der Schackgallerie stehen? Es müßte wohl immer der Fall sein, und ist es auch oft, aber jedenfalls liegen einer solchen Verbindung völlig heterogener Empfindungs- oder Sinnessphären weit größere Hindernisse im Wege als gewöhnlich; darum tritt sie auch nicht immer ein. Während die Assoziation von Form und Farbe sich unmittelbar vollzieht, ist diejenige zwischen Form und Ton nur auf Umwegen zu erreichen; was übrigens ganz der Thatsache entspricht, daß die Tonkunst dem Ursprung nach „dionysische" Kunst, daß ihr Darstellungsmittel Funktion des Menschenkörpers ist, nicht Qualität oder Eigenschaft eines ihm fremden Dinges. Nur auf dem Wege des, sei es bewußten, sei es unbewußten innerlichen Nachsingens können wir uns in ein Instrumentalwerk, in eine Orgelfuge „einfühlen", und ähnliches muß auch im obigen Falle stattfinden. Der ganze Prozeß läßt sich durch den kurzen Satz M. Guyaus beschreiben: „Die wahrgenommenen Formen sind schließlich nichts weiter, als wahrgenommene Bewegungen; die wahrgenommenen Bewegungen jedoch sind nichts anderes, als ausgeführte Bewegungen." Mit dem Sinn der ersten Hälfte bis zum Semikolon, wurden wir schon in jenem Zitat aus Goethes Propyläen bekannt gemacht, das darauf Folgende erhält erst hier seine Anwendung und Erklärung. Die vom Beschauer wahrgenommenen, eine Schmerzbewegung markierenden Mienen Laokoons müssen vermöge unserer Sympathiefähigkeit (im ursprünglichen Sinne) als, wenn auch nur im Keime, am eigenen Leib reproduzierte Mienen und Bewegungen empfunden werden.

Wenn wir die Muskelempfindungen haben, welche unsre Nachahmung dieses Mienenspiels des Laokoon begleiten, dann erst assoziiert sich damit die Empfindung einer Verengerung der Stimmritze, einer Spannung der Stimmbänder, einer Zusammenpressung der Lungen, kurz die Empfindung eines gewaltsamen Heraustreibens der Luft aus dem halbgeöffneten Munde, wobei dann schon unvermeidlich die korrespondierende Gehörvorstellung selber mitschwingt. Mit anderen Worten, wir müssen uns erst selbst an der Stelle Laokoons fühlen können, ehe wir der Nachergänzung seines ängstlichen Stöhnens fähig werden. Da nun aber eine solche zweimalige Assoziation nicht jedermanns Sache ist, so resultiert daraus wiederum die Regel, daß die Skulptur und auch die Malerei mutatis mutandis als selbständige unabhängige Kunstgattungen nach Möglichkeit solche Sujets zu vermeiden haben, deren Bedeutung und Sinn in hervorragendem Maße mit Ton- und Schallvorstellungen verknüpft sind. Unter diesen Sujets aber sind wiederum zu unterscheiden solche, wo die dargestellte Person unmittelbarer Erzeuger der Klangwirkungen ist, und solche, wo etwa mit Posaunen geblasen, auf Geigen gespielt oder die Harfe gerissen wird: es ist immer noch wahrscheinlicher, daß sich der Beschauer an die Stelle einer singenden, schreienden, lachenden Marmorfigur zu setzen vermag, als an die Stelle eines Pianisten, Flöten- oder Geigenspielers, denn ein jeder weiß aus persönlicher Erfahrung, welche sichtbaren Merkmale von Gesang, Geschrei und Gelächter begleitet werden, aber nur der Musiker, Musikdilettant oder Musikliebhaber wird eine Klangvorstellung durch das „innere Ohr“ zucken hören, wenn er zwei um eine Harfe gekrallte Hände oder ein an die Lippen gepreßtes Blechinstrument gewahrt. Das Assoziationsvermögen der Phantasie ist eben durchaus von persönlicher Erfahrung abhängig; wo diese fehlt oder zu lückenhaft ist, da giebt es auch keine Reproduktion aus der Erinnerung.

Indem wir uns jetzt der Gruppe der Naturkünste zuwenden, beginnen wir, jede einzelne mit dem Volldrama vergleichend, wieder mit der Frage: Worin unterscheiden sie sich voneinander? Wenn wir unser Augenmerk vorerst nur auf das Sinnenfällige, direkt

Wahrnehmbare richten, so sehen wir abermals, daß auch die Mimik, angefangen vom einfachen Mienenspiel bis zum Kunsttanz, im Vergleich mit dem Gesamtkunstwerk nur einen Bruchteil bildet, einen Ausschnitt aus dem Ganzen, ebenso wie Malerei oder Plastik. Freilich kommt es sehr darauf an, mit was für Augen wir die mimische Kunst betrachten. Rechnen wir dazu nur die Bewegung als solche, indem wir von Körperformen an sich und Kolorit absehen oder sie nur als Daseinsbedingung der Bewegung betrachten, dann mag auch die Mimik, auch das Ballett als einfache Kunst gelten. Wenn wir den Dingen jedoch grad und nüchtern in die Augen sehen, so werden wir, ähnlich wie früher bei der Ölmalerei und dem Aquarell auch hier eher eine Mischkunst oder eine zusammengesetzte Kunst vorfinden, welche man etwa als bewegte polychrome Plastik definieren könnte, stände nicht an Stelle des vom Feuer der Künstlerphantasie geläuterten „reinen Formenscheins" ein prosaisches Surrogat, nämlich der natürliche Mensch mit Eingeweiden und Blut, mit Warzen auf der Haut und Schweißtropfen an der Stirn. Freilich geht es dem Drama hierin nicht besser, doch den daraus sich entwickelnden Widersprüchen soll im 2. Bande eine eingehendere Erörterung zuteil werden, als augenblicklich möglich wäre. Vor der Hand bleibt es unanfechtbar, daß auf dieser unserer Erde Bewegung ebensowenig ohne Körper, wie Farbe ohne Konturen existieren kann, was uns nur abermals beweist, daß zwischen einfachen und zusammengesetzten Künsten eine Grenze zu ziehen ganz unmöglich ist; es ist damit ähnlich wie in der Natur: was heute zusammengesetzt ist, zerlegt sich morgen in mehrere Teile, was hier gesondert besteht, geht dort die komplizierteste organische Verbindung ein, aber wohl nur selten einmal dürfen wir annehmen, einen absolut einfachen Stoff, ein ganz einsiedlerisches Element vor uns zu haben. Wie dem aber auch sei, im einen wie im andern Falle ermangelt die Mimik noch so mancher Ausdrucksmittel des Volldramas, wie z. B. der Töne, der Umgebung, des Hintergrundes, der Sprache, welche sie durch gesteigerten, intensiveren Gebrauch der ihr zu Gebote stehenden Mittel ersetzen muß, obschon sie ja eigentlich außerhalb der Ballet- und Pantomimenbühne kaum je in Betracht kommt.

Ein eigen Ding ist es mit der Tonkunst. Wir müssen uns dabei abermals jener Differenzierung der Kunstarten erinnern, deren Ergebnis, wie wir bereits sahen, graphisch dargestellt, eine Linie ist, welche die Abstufungen zwischen reiner Naturnachahmung am einen Ende und einer Idealisierung oder Stilisierung am andern Ende andeutet. Wie in der Malerei das erstere bevorzugt wird, so in der Tonkunst (als Inbegriff aller Darstellung von Lauten, Tönen, Geräuschen) das zweite: diese wird fast ausschließlich durch die Musik vertreten, wohl die mathematischste aller Künste, welche nirgends in der Natur etwas sich Ähnliches vorfindet und deren äußerer Charakter treffend durch jenen Ausspruch Lotzes gekennzeichnet wird, daß, wie die Architektur gefrorene, so die Mathematik „getrocknete Musik" genannt werden könne. Daraus folgt von selbst, daß wir an sie unsere stereotype Frage hier nicht unmittelbar richten dürfen, worin sie dem Volldrama gleiche und worin sie sich davon unterscheide; es käme die vorläufig absurd erscheinende Antwort heraus: „Beidemal in allem."

Doch beginnen wir mit dem Gegenpol der Musik, der zunächst durch die menschliche Sprache, diese als Folge von Stimmlauten betrachtet, vertreten wird, besonders aber durch die Deklamierkunst. „Man könnte die Deklamierkunst eine prosaische Tonkunst nennen, sagt Goethe in seinen „Regeln für Schauspieler" § 21, wie sie denn überhaupt mit der Musik sehr viel Analoges hat." Diese Analogien sind in der That in der lebhaft bewegten, oder noch besser, der leidenschaftlichen Rede unschwer nachzuweisen, wobei die letztere fraglos noch den Keim enthält, aus dem sich in der Musik die phantastische, oft bizarre Blütenkrone entfaltet. Zum Beispiel: Wir weichen, je erregter wir sind desto mehr, beim Sprechen vom Grundton des Satzes ab, wir erheben die Stimme am Schlusse des Fragesatzes fast um 2½ volle Töne, im Befehl und Ausruf kaum etwas weniger, wir senken die Stimme jedesmal vor einem Punkte um beinahe ebensoviel. Ein scharfes Gehör vernimmt leicht den Intervallunterschied zwischen der Stimmsenkung vor dem Komma und derjenigen vor dem Semikolon. Wenn wir bedenken, daß wir modernen Kulturmenschen es sehr weit gebracht haben in der Mono-

tonisierung unserer Rede, in der wachsenden Verdrängung des Lautes als Darstellungsmittel durch den Laut als bloßes Signal oder Zeichen eines geistigen Wertes; und wenn wir dagegen die singende Sprechweise der Landbewohner mancher Gegenden, die mit gehobener Stimme hevorgestoßenen Sätze eines weinenden, jähzornigen Kindes, zweier sich streitender Marktweiber beobachten, so müssen wir zugeben, daß von hier der Übergang zur ausgebildeten Melodie des Kunstgesanges etwas sehr Natürliches sein mußte. Ebenso können wir die größeren und kleineren Pausen vor dem Komma oder einem neuen Abschnitt mit den Pausen und Fermaten eines Musikstückes in Parallele stellen; die Silben-, Wort- und Satzbetonung mit den accentuierten, die langen und kurzen Silben mit halben und Viertelnoten. Im Verse kommen neue Elemente hinzu: der die Zeile schließende Reim erinnert unwillkürlich an die Akkorde der Ganz- oder Halbschlüsse, das Versmaß an die musikalischen Taktarten, die Strophe an die Periode oder den Musiksatz. Nun ist aber diese Deklamierkunst durchaus abhängig. Es ist eine Fiktion, wenn sie uns als selbständige Einzelkunst vorgeführt wird, sie kommt stets nur in Verbindung mit der Begriffssprache vor. Wir stehen also wieder vor einer Mischkunst. Wollen wir die Töne um uns her als bloße Qualitäten oder Erscheinungsweisen der Gegenstände betrachten, so wie etwa die Farbe oder den Geruch, so stoßen wir da allerdings auf ein ganzes Meer von Klängen und Geräuschen: Windessausen, Wogengebrüll, Donner und Rauschen des Wasserfalls, Gurgeln des Baches und Murmeln der Quelle, Säuseln des Laubes und Zwitschern der Vögel, Hundegebell, Schafgeblök, Herdengeläut, Glockentöne, Flintengeknall, Zischen der Dampfmaschine, das Rädergebraus der Fabrik, die Walzerweisen vom Tanzboden 2c. Wenn das eine oder das andere einmal auf der Bühne verwertet wird, z. B. Regengeplätscher bei offenem Fenster oder friedliche Dorfglocken hinter der Scene, während der Held sich im Walde verirrt glaubt, so überzeugen wir uns sofort davon, welche große die Phantasie weckende Gewalt solche richtig gebrauchten Töne haben können: wir fühlen da fast, als ständen wir selbst im Regen, das Aufschlagen der Tropfen auf die Haut, die feuchte Kühle des Luftzuges, den charakteristischen

Regengeruch; wir glauben beim ersten zitternden Glockenton die Stämme sich lichten zu sehen und in dem freundlichen fernen Thal das kleine Dorf erblicken zu können, mit seinen braunen Hütten und seinem schmucken Kirchturm auf der Anhöhe. Aber ähnliche Tonelemente werden nie zu selbständigen Kunstwerken verarbeitet — entweder sehen wir sie eine dienende Stellung auf der Scene einnehmen oder sie werden unserem natürlichen Empfinden durch die umformende Thätigkeit des Komponisten entfremdet, ja unkenntlich gemacht. Ob Kunstaufführungen möglich wären, die beispielsweise in verdunkeltem Saale bloß der Natur abgelauschte Klangwirkungen, etwa Waldesrauschen mit eingewobenen Vogelstimmen, Gewittertosen, Sturmesbrausen u. a. zur Darstellung brächten, mag dahingestellt bleiben. Die sich dem entgegenstellenden Schwierigkeiten sind nicht zu verkennen. Thatsache bleibt jedenfalls, daß wir fast nie mehr die Gelegenheit oder die Möglichkeit haben, die vom Menschen selbst erzeugten Tonwirkungen in solch natürlichem, rein objektiv-akustischem Sinne aufzufassen: sie entwickelten sich auf zwei völlig divergierenden Wegen, deren Betrachtung wir uns nun für einige Zeit widmen wollen.

An einer früheren Stelle bezeichneten wir die jetzt Kultur- und Naturkünste benannten Gruppen als objektive und subjektive. Das geschah, weil, wie wir sahen, die ersteren Künste sich an ursprünglich ästhetisch wertlosen Objekten heranbildeten, während die letzteren von Uranfang an aus dem subjektiven Drang des Organismus nach Emotionsäußerungen hervorwuchsen. Ferner sind hier Seele und Darstellungsmittel unmittelbar verbunden, während dort der menschliche Leib als drittes Glied die Vermittelung zwischen der Seele und dem Material übernimmt. Noch klarer aber dürften sich diese Verhältnisse von einem anderen Gesichtspunkt aus darstellen. Sowohl Schall- und Klangeffekte, als Kolorit, räumliche Form, Geruch 2c., sind Erscheinungsweisen des uns unbekannten „Dinges an sich" Kants. Wir nehmen dieselben ebensogut an unserem Menschenkörper wahr, als an den übrigen Bestandteilen der physischen Welt. Nun kam es aber, daß im Laufe der weiteren Entwickelung des Menschen die akustischen Erscheinungsweisen seines Leibes aus

leicht ersichtlichen Gründen den Sieg davontrugen im Wettbewerb um die Rolle eines Universalvermittlers zwischen dem Seelenleben des Individuums und dem seiner Genossen. Der Klang der Stimme ward zur Lautgebärde, zur Gebärde par excellence. Der Ton war dem Menschen von nun an nicht mehr bloß ein Symbol für einen tönenden, physischen Körper, nicht mehr bloß eine Qualität aus dem ganzen Qualitätenkomplex, sondern er galt nun zugleich als Signal, daß in diesem physischen Körper etwas vorgehe, was sich mit keinem der leiblichen Sinne direkt erfassen ließ. Die Tonverbindungen ermöglichten neben der bisherigen die Assoziation einer zweiten, völlig heterogenen Reihe ergänzender Vorstellungen: neben der körperlichen Welt dämmerte eine Welt psychischer Erscheinungen auf. In diesem Sinne ist die Musik die subjektivste aller subjektiven Künste, in dem Grade, daß radikale Musiktheorien ihr überhaupt jedes Recht und jede Fähigkeit, „transcendente" Vorstellungen gleichviel welcher Art zu wecken, abstreiten und vorenthalten wollen. Das ist zwar übertrieben, aber ein Faktum ist es, daß die zweite Funktion des Tones jene erste ganz in den Hintergrund drängte. Der menschliche Gesang und die denselben nachahmende Instrumentalmusik sind heutzutage fast ausschließlich nur Vertreter jener Innenwelt. „Sie kann nicht die Sache selbst geben, sondern nur ihr Echo in der menschlichen Seele. Die Außenwelt ist weg, der Geist der Kunst webt hier nur im Geheimnis des Gefühlslebens" (Th. Vischer). „Der Hauptendzweck der Musik ist die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenschaften" (W. Heinse).

Hier haben wir den Punkt erreicht, an dem wir die gewohnte Vergleichung mit dem Volldrama wieder aufnehmen können. Die Musik ist Nachahmung, Erregung des menschlichen Gefühlslebens, der menschlichen Leidenschaften! Worin also unterscheidet sich die Musik von dem Volldrama? In allem, wenn wir nicht etwa besonderes Gewicht darauf legen, daß die Musikstücke aus Luftschwingungen sich aufbauen, ganz wie die Stimme des Schauspielers, oder daß auch im Drama mitunter eingelegte Liedchen oder Militärmärsche vorkommen mögen. Die sporadischen, meist kaum zu er-

kennenden Naturlautnachahmungen wurden schon früher (Seite 130) erwähnt. Das Volldrama spiegelt die Welt der Sinne, die Musik die des Gemüts wider: zwei volle Gegensätze. Und dennoch, wenn wir fragen, worin sich beide gleichen, muß die paradoxe Antwort lauten: auch in allem! Der scheinbare Widerspruch läßt sich aber lösen. Im 3. Kapitel hieß es, daß alle dichterischen Erzeugnisse zugleich Objektives und Subjektives enthalten, daß Lyrik und Epos bloß verschiedene Mischungen dieser beiden Elemente sind. Was von der Dichtkunst gilt, gilt auch von den andern Künsten, denn Objektives und Subjektives sind bei jedem Kunstgenießen nur zwei Seiten eines und desselben Vorganges, sie bedingen sich gegenseitig ebenso, wie Nord- und Südpol am Magnet, wie Innen- und Außenseite eines Gefäßes, und auch beim Musikhören müssen wir zugleich objektiven und subjektiven Momenten gegenüberstehen. Nur daß in der Malerei oder der Plastik der objektive Faktor zum Teil wenigstens durch die als Naturausschnitt figurierenden Darstellungsmittel selbst repräsentiert wird, in der Musik dagegen die ganze Außenwelt, die ganze objektive Seite der nachschaffenden, ergänzenden Phantasie zufällt. Die Musik als System von Tönen hat für uns direkt nur subjektive, Stimmung erregende Bedeutung, abgesehen natürlich von jenen einmal ausnahmsweise treuen Nachbildungen eines Hornsignals oder des Donners, wo sie auch reale Vorkommnisse nachbildet und somit objektive Wahrnehmung bewirkt. Mit diesem Worte von dem Vorstellungsgehalt der Musik kommen wir nun freilich der oben erwähnten formalistischen Musiktheorie arg ins Gehege, doch ließe sich, wie ich denke, die letztere unschwer abweisen, wenn wir Folgendes in Betracht ziehen.

Es giebt keine gefühlsfreien Empfindungen und Vorstellungen, wie es umgekehrt keine vorstellungs- oder empfindungsfreien Gefühle giebt. Unsere Empfindungen, und indirekt unsere Vorstellungen, können nur zweierlei Ursprung haben: entweder sie entstehen aus zentraler Reizung (wie bei inneren Organstörungen, Hallucinationen 2c.), oder aus peripherischer Reizung, von den Sinnesorganen her. Da das erstere hier ausgeschlossen ist, so folgt, daß die von der Musik erzeugten Gefühle oder Stimmungen nie ohne mehr oder

weniger bewußte Empfindungen, oder Vorstellungen bestehen können, die so oder so von der Außenwelt, der sinnlichen Welt körperlichen Geschehens, herstammen. Es handelt sich also bloß noch darum, ob bei dem Musikgenuß Empfindungen, oder ob Vorstellungen in Betracht kommen. Die Formalisten sagen: die Empfindungen allein, und das eben ist falsch. Wir betonten zwar bisher überall fast ausschließlich das assoziative Moment, darum stehen wir aber hier dennoch keinen Augenblick an, in allen Künsten die Bedeutung direkt sinnlich reizender, formalistischer, chemisch ꝛc. wirkender Faktoren neben dem assoziativen Momente anzuerkennen. Auch der Charakter der Farben an sich bewirkt Lust- oder Unlustgefühle, und ebenso die Harmonien, Dissonanzen, Klangmischungen und Rhythmen der Musik, doch eine Verzichtleistung auf alles Darüberhinausgehende würde eine ungeheure Verarmung wie der Kunst überhaupt, so der Musik im besondern bedeuten. Die strengen Herren von der Musikästhetik ahnen gar nicht, in welches Dilemma sie sich blindlings begeben. Entweder müssen sie es hinnehmen, daß man ihre Kunst auf gleichen Boden mit der Arabeske oder dem Kaleidoskop stellt, wobei dann dies „Tonkaleidoskop nur den Vorzug größerer Mannigfaltigkeit vor dem Farbenklavier oder der Augenorgel" hätte; entweder also die Musik steht dem Range nach nicht viel höher als das mit raffinierter Kennerschaft zusammengestellte Mittagsmenü eines Pariser Gourmands oder — es fehlt ihr eben doch noch etwas, damit sie zu ihrer vollen, reichen Wirkung gelange. Tertium non datur! Entweder die Musik verwendet nur ihre immanente Mittel, oder sie macht, als Symbol, Anleihen bei transcendenten Gebieten, d. h. sie verwendet ihre Empfindung erregenden Tongruppen gleichsam als „Sprachelemente". Ihre Klangfiguren, Modulationen, Rhythmen und Akkorde finden ihren alleinigen Daseinszweck ebensowenig in sich selber wie die Wörter und Silben der Begriffssprache. Diese wie jene sind zugleich Symbole, denen andere, reproduktive Elemente anschmelzen sollen, mit welchen zusammen erst sie die subjektiven Gefühlsstimmungen ganz und voll zu erzeugen vermögen.

Die musikalischen Gefühle sind also nicht nur nicht empfindungs-

frei, sie sind auch nicht vorstellungsfrei. Und diese assoziierten Vorstellungen, welche, wie wir sahen, aus der physischen Körperwelt stammen, welche Dingqualitäten oder ganze Qualitätenkomplexe in unser Bewußtsein zaubern, diese Vorstellungen sind — ich behaupte dies kühnlich — bei der Mehrzahl des Publikums der fast einzige Schlüssel zum Verständnis oder Genuß musikalischer Leistungen; dabei brauchen dieselben aber, wie schon gesagt, durchaus nicht fortwährend und allemal im Brennpunkte des Bewußtseins zu stehen. Lazarus sagt in seinem „Leben der Seele“: „Der Hörer braucht keine bestimmten Gedanken plastischer, theoretischer oder ethischer Art zu haben, die er als Gehalt derselben an eine gehörte Musik anknüpft; er weiß nicht, welchem Inhalt diese Musik analog ist, also nicht bestimmt, was sie ihm bedeutet. Dennoch wirkt sie auf ihn durch Bedeutung, durch Analogie mit andern Vorgängen, nur daß diese Analogie — dies wird vielleicht am häufigsten der Fall sein — nicht zum Bewußtsein durchbricht. Es sind dunkle Vorstellungen, welche aufkeimen, aber nicht zu fester Klarheit gelangen. Aus dem ungeheuren Schachte der unbewußten Vorstellungen, welche in unsrer Seele ruhen, wird irgend eine Gruppe aufgeregt, vielleicht eine ganze Schicht derselben in Bewegung gesetzt; aber sie steigen eben nur auf die Schwelle des Bewußtseins, ohne dieselbe zu überschreiten und in die helle Beleuchtung anschaulichen Denkens zu rücken“.

Dies wird freilich meistens der Fall sein, und mehr braucht der Hörer gar nicht. Dennoch giebt es frappante Ausnahmen, wie deren z. B. Ch. Ruths in seinen Experimentaluntersuchungen über Musikphantome erwähnt. Da ich das Buch selbst nicht zur Hand habe, so benutze ich einige Stellen aus Richard Batkas Rezension im „Kunstwart“ 1898 (Heft 18, Seite 168). „Das in Rede stehende Buch behandelt die ‚Musikphantome‘, eine Gruppe von psychischen Erscheinungen, die in den Gehirnen mancher Personen während des Anhörens von Musik auftreten. Diese Phänomene sind dadurch gekennzeichnet, daß sie für das betreffende Gehirn als ein Fremdes und in ihren besonderen Eigenschaften dem Eigenwillen nicht Unterworfenes erscheinen. Trotzdem besteht aber bei jenen

Personen die zweifellose Erkenntnis, daß die Phänomene in dieser Art nur in den Gehirnen selber bestehen und daß sie also nicht auf völlig adäquate Momente in der gleichzeitigen Außenwelt zurückgehen oder als wirkliche Wahrnehmungen anzusehen sind." In diesem Falle kann also nur von unsern ergänzenden Assoziationsvorstellungen die Rede sein. Weiter erinnert Batka an Schumann, „der erzählt, daß ihm ein Freund beim Vierhändigspielen eines Schubertschen Marsches auf die Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten sehe, zur Antwort gab: „Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnas mit Schleppkleid und Schnabelschuhen." „Merkwürdigerweise, schließt der geniale Tondichter, waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig."

„Dr. Ruths wurde auf diese Phantome ganz zufällig aufmerksam. Vor etwa zehn Jahren ging er mit einem Bekannten an einer Militärkapelle vorüber, welche die Schwerterweihe aus den ‚Hugenotten' spielte, und sein Begleiter, ohne die Oper zu kennen, behauptete eine Wand mit vielen glänzenden Schwertern zu sehen. Je höher die Musik gehe, desto feiner und glänzender würden die Klingen. Unser Autor notierte damals die Erscheinung als ein Kuriosum und schenkte ihr erst wieder Beachtung, als jener Bekannte später einmal in einem Konzerte, während der Holländerouverture, jedesmal mit dem Einsatz des Leitmotivs eine dunkelgrüne Wasserwelle zu erblicken vermeinte."

„Sehr wichtig ist sodann der experimentell, auf Grund zahlloser Beobachtungen geführte Nachweis, daß die Musik verschiedener großer Meister Phantome von verschiedenem Charakter erzeugt ... Von Otto Ludwig weiß man, daß sein Dichten von Phantomen begleitet war. „Beim Anhören einer Beethovenschen Sinfonie stand dies Bild plötzlich vor mir in glühend karmoisinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung: eine Gestalt, die mir mit ihrer Gebärde im Widerspruch schien, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Thun sei." Hieraus bildet sich ihm dann die Idee des Erbförsters.

Ich selbst kann hier noch ein eigenes Erlebnis hinzufügen. Vor

wenigen Monaten spielte ich mit einer Verwandten am Abend vierhändig das Beethovensche Sextett Op. 20, als mir dabei plötzlich ein Fernblick von einer Windung der Bahn auf den Kahlenberg bei Wien mit greifbarer Deutlichkeit vor die Augen trat. Wie erstaunte ich aber, als mir gleich nach Beendigung des Stückes eine der anwesenden Damen mitteilte, daß auch sie den Kahlenberg vor sich gesehen hatte. Wie in dem Schumannschen Beispiele, so auch hier ist das doppelte Sehen zwar weniger wichtig, da es auf einfacher Gedankenübertragung beruhen konnte, welche mehrmals schon auch ohne Musikbegleitung zwischen jener Dame und mir stattgefunden hatte; immerhin aber muß das Phantom zuerst doch bei einem oder dem andern auf rein assoziativem Wege entstanden sei, da weder vorher vom Kahlenberg die Rede war, noch irgend ein Bild an der Wand daran erinnern konnte. Wie diese Assoziation zustande kam, ist uns freilich dunkel, auch in den übrigen Beispielen; es muß uns für unsere Zwecke genügen, daß sie durchaus als feststehende Thatsache zu betrachten ist. Batka fährt an einer weiteren Stelle seines Aufsatzes fort: „Für die künstlerische Praxis ergiebt sich daraus die Thatsache, daß die Vorgänge im Gehirn des Komponisten, als Ganzheit betrachtet, weitaus umfassender und gewaltiger sind, als in den Gehirnen der Hörer, daß aber anderseits die wenigen übergehenden Momente vermöge ihrer progressiven Strebung im Hörer, . . . gleichsam als Ersatz für den Ausfall, die mächtigsten Phänomene hervorrufen." Hierauf wird aus Ruths selbst zitiert: „Das schaffende Gehirn ist in Aufruhr, die Vorstellungen schlagen in Blitzen in die Gehörsphäre hinüber, und hier wird der Aufruhr noch stärker, der Progressionsvorgang wird mächtiger. Im Gehirn der Hörer ist wiederum ein Progressionsprozeß; der Aufruhr beginnt in den Gehörsphären und von hier aus teilt er sich den andern Sphären mit." Dieses ist ja im Grunde nichts anderes, als was die letzten beiden Kapitel klarzumachen suchten: ob bewußt oder unbewußt, immer schließen sich für uns an die Klänge eines Musikstücks disparate Vorstellungen aus allen Sinneskreisen der Außenwelt an; immer entsteht, wenn auch im Halbdunkel der Bewußtseinsschwelle, ein Phantasiebild des Körperlebens als objektives

Korrelat des subjektiven Gefühls, welches letztere wir, jenen Rigoristen folgend, meist der sinnlichen Klangwirkung als solcher allein zu verdanken glauben.

Doch was bedarf es schließlich der langen Erörterungen, wenn wir die Fakta selber reden lassen können? Wer hat es nicht an sich selbst schon erfahren, wie ein vorher unverständliches und drum wirkungsloses Musikstück nach ein paar erläuternden, einige passende Gesichtsvorstellungen auslösenden Bemerkungen plötzlich wie mit einem Schlage, einem Paradiese gleich, sich öffnet und uns alle seine Herrlichkeiten spielend erfassen läßt, die wir sonst vielleicht bei monatelangem Studieren nicht so „herausgekriegt“ hätten. Daher ist es unbegreiflich, wie man einer verrannten Doktrin zuliebe über so offenkundige Thatsachen hinwegsehen und 99 Prozent der Menschheit jeden höheren Musikgenuß versperren kann, indem man alles, was Programmmusik, Oratorium, Melodrama oder Oper heißt, mit seinem Autoritätsinterdikt belegt. Ließe sich nicht vielmehr — dies sei in Klammern gesagt — sogar auf noch andere Art als durch Bühne und Schilderung jener ergänzende objektive, jener Vorstellungspol zu sinnlicher Greifbarkeit verdichten, etwa durch eine Verbindung der jetzt schon so vervollkommneten Nebelbilderapparate und Kinematoskope?

Nehmen wir an, das Orchester oder ein Klavierspieler trage die erste Mendelsohnsche Barkarole vor. Zugleich mit dem ersten Ton steigt an der verdunkelten Wand hinter dem Podium gleichsam eine lichte Nebelwolke auf, deren unbestimmte Umrisse bald einem klaren Bilde weichen. Die Mündung des Canale Grande in Venedig liegt vor uns, rechts davon der „Molo“ mit der Piazzetta und dem Dogenpalast im Hintergrunde. Da biegt plötzlich um die Punta della Salute eine Gondel und gleitet im Bunde mit den sanften Sechsachtelnoten über die leise atmende Wasserfläche hin. Scheint nicht das zweite und fünfte Achtel selbst zum Ruder zu werden, das mit schnalzendem Schlag sich in die Fluten hinabsenkt, bis es bei den tieferen Noten auf dem dritten und sechsten Achtel seinen Legatobogen unter dem Wasser vollendet hat? Glauben wir nicht durch die noch tieferen Töne des ersten und dritten Achtels das Herabdrücken der Arme selber illustriert zu sehen, womit der

Gondolier das Ruder aus den wirbelnden Wasserkreisen hebt? Scheint sein Hinundherwiegen nicht andrerseits der Musik selbst den Rhythmus vorzuschreiben? So sieben Takte lang. Dann schwebt plötzlich des Ruderers getragener Gesang durch die Abenddämmerung hin, immer von den Ruderbewegungen im Baß begleitet, indessen das Boot weiter und weiter, den Kanal hinauf, sich entfernt. Und nun tönen feierlich langsam die Abendglocken, vom Campanile neben der Markuskirche dort, deren Kuppel sich grau vom abendroten Himmel abhebt: wir sehen nur noch, wie der Bursche mit der einen Hand andächtig die Mütze vom Kopfe zieht, dann verschwinden Sänger und Gondel in einem Seitenkanal. Noch einige Male erklingen gedämpft aus der Ferne die eintönigen Ruderschläge, dann wird es stille. Ein dunkler Schatten breitet sich über das künstlerisch ausgeführte Projektionsbild der Zauberlaterne: die Farben an der Wand und die Musik ersterben gleichzeitig, das Stück ist aus; ein neues beginnt.

Viele mögen lächeln, mag sein. Sie würden es vielleicht auch bei einer eventuellen Aufführung des Beschriebenen noch mit vollem Rechte thun, denn das meiste, ja alles hängt hier von der Technik, von dem feinsinnigen Arrangement, von dem guten Willen und Können der Beteiligten ab. Fehlt dies, so ist die Illusion gewiß augenblicklich zerstört; das Gelingen ist aber darum doch nur eine Frage der Zeit und der Übung. Logische und dogmatische Behauptungen von der Unmöglichkeit, der Geschmacklosigkeit einer solchen Mischkunst haben hingegen gar keinen Grund und Boden unter den Füßen. Und hätten sie ihn — das Sprichwort von der Taube auf dem Dache und dem Sperling in der Hand bleibt ewig wahr: besser immer noch ein unvollkommener Genuß dank der Mischkunst als gar keiner bei völlig intakten Theorieparagraphen. Jener Jesuitengeneral mochte einen triftigen Grund haben zu seiner Antwort auf die Forderung, die Ordensregeln zu ändern: aut sint, ut sunt, aut non sint. Der Formästhetiker in der Musik hat dazu jedenfalls weder Grund noch Recht. Die Musik, wie jede Kunst, ist Gemeingut, nicht Privatangelegenheit, und — bei sich und für sich im Kämmerlein mag ja ein jeder nach Belieben „reine“ Musik

machen, so viel er will, und sein Odi profanum volgus et arceo dazu anstimmen, wenn er nicht etwa auch aus formaltheoretischen Gründen ein abgesagter Feind der Vokalmusik ist.

Wie Gesang und Poesie als Kunstgattungen, so sind auch der musikalische Ton und das Wort Enkel eines Ahnen, dessen verblaßtes Porträt die Sprache noch heute in Form der Interjektionen und onomatopoetischen Gebilde mit sich herumträgt. Oder auf gut prosaisch: die Lautgebärde ging, wie oben schon erwähnt worden, als Tonkunst bis an die äußerste Grenze vor in der Vernachlässigung und Mißachtung des Objektiven oder der Beziehungen zur Außenwelt. Doch es sollte nicht bei dieser einseitigen Entwickelung bleiben. Als geschähe es zur Aufrechterhaltung des Gleichgewichts, vollzog sich damit gleichzeitig ein zweiter Prozeß, welcher umgekehrt zu einer immer ausgesprocheneren Bezugnahme auf eben diese Außenwelt führte. Denken wir uns einen jener Urschöpfer primitivster Kulturanfänge und stellen wir ihn einer ihn irgendwie aufregenden Erscheinung gegenüber, welche ihm neben andern Reflexbewegungen auch unartikulierte Stimmlaute entlockt. Welchen Schicksalen gingen die letzteren im weiteren Verlauf der Entwickelung entgegen? Es gab zwei Möglichkeiten, und allen beiden wurde ihr Recht. Der Weg allmählicher Konzentrierung auf das psychische Gefühlsleben führte zuletzt zur Bachschen Fuge und klassischen Instrumentalsymphonie — so kamen wir zur Musik. Aber parallel damit lief ein zweiter Weg: der Weg der fast absoluten Zurückdrängung des Subjektiven, des unmittelbar gemüterregenden Momentes. Die Lautgebärde ward immer weniger als Laut und immer mehr als Hinweis auf ihre Ursache eingeschätzt, das heißt sie besagte nun nicht, wie im ersten Falle, „ich hege ein gleichviel wie und wodurch entstandenes Gefühl", sondern: „da oder dort steht ein so und so beschaffener Gegenstand, der mir übrigens weder warm noch kalt macht". So wurde der Laut oder Lautkomplex Symbol körperlicher Dinge der Außenwelt, so entstand das Wort, die Sprache, die Dichtkunst. Und innerhalb dieser letzten vollzog sich dieselbe Spaltung oder besser Differenzierung noch einmal: das plastische Epos entspricht der objektiven Wortsprache; die mehr subjektive

Lyrik dem Gesang und seiner Nachahmung durch die Instrumentalmusik.

Damit sind wir bei einer dritten Gruppe von Künsten angelangt: bei den dichterischen Künsten, deren Darstellungsmittel der ganz körperlose Gedanke, die rein geistige Vorstellung allein ist. Wir nennen sie deshalb Phantasiekunst, während wir die beiden ersten, teilweise vermittelst körperlicher Empfindungen gestaltende Gruppen zum Unterschiede als Wahrnehmungskünste bezeichnen wollen.

Diese Phantasiekunst ist nun aber andererseits auch Vermittlerin und Bindeglied zwischen den beiden andern, und zwar in doppelter Hinsicht. Sie ist es erstens dadurch, daß sie, als Schwester der Musik und des Gesanges, zu der Gruppe der Naturkünste gehörend, zuletzt infolge eines eigentümlichen Entwickelungsganges sich in gewissem Sinne den Kulturkünsten anreihte. Denn „die Poesie ist eine bildende Kunst wie die Malerei", sagt Grillparzer, was ja sofort zugegeben werden muß, sobald wir uns vergegenwärtigen, daß ihre Wörter und Begriffe sich unmittelbar beinahe ausschließlich auf konkrete, raumerfüllende Objekte, auf Körper im Zustande der Ruhe oder der Bewegung beziehen. Das läßt sich nicht nur aus der Geschichte der Wortbedeutungen, sondern auch aus der Entwickelung der Redeteile und Nebensätze leicht nachweisen.

Sie ist es zweitens dank ihrer Universalität. Dies giebt uns Gelegenheit, auch an die Dichtkunst unsere obligate Frage nach ihrem Verhältnis zum Volldrama zu stellen. Wenn sie auch direkt und am vollkommensten die körperlichen Dinge bezeichnet, so ist ihr darum doch kein einziges Gebiet der Sinne und des Geistes gänzlich verschlossen. Wo sie es nicht unmittelbar vermitteln kann, da sucht sie mit mehr oder weniger Erfolg auf Umwegen zum Ziele zu gelangen, was ihr sowohl durch den unendlichen Reichtum und die Schmiegsamkeit ihrer Ausdrucksmittel ermöglicht wird, als durch den Vorzug der Plastik und Malerei gegenüber, daß sie Begebenheiten, daß sie die Zeit darstellen kann. Sie vereinigt in sich die Fähigkeiten des bequemsten Verständigungsmittels — des Stimm-

lauts, mit denen des gewaltigsten Orientierungswerkzeuges — des Auges, in Form der Gesichtsbilder, der optischen Vorstellungen, und diese ihre räumlich-zeitliche Bedeutung prägt sich unter anderem darin aus, daß ihre Hauptkraft in der Schilderung der Körper durch die Handlung oder die Bewegung besteht, daß sie am anschaulichsten wirkt, wenn sie nicht das Sein sondern das Werden einer Sache darstellt; so in Schillers „Spaziergang", in Byrons Schilderung der Alpen im „Manfred". Die Poesie vermag nicht nur ruhende und bewegte Körper zu schildern; sie hat Mittel und Wege, nicht nur Mienenspiel und Farbengebung uns zu vermitteln, sondern auch Windeswehen und Winterfrost, Gefühlsstimmungen und scharfe Verstandesthätigkeit. Alles aber nur durch die körperlose Vorstellung der reproduktiven Einbildung: die gesprochenen oder gedruckten Worte und Wörter sind nicht mehr dabei als die Drähte im Puppentheater, an denen die Marionetten so oder anders bewegt und geordnet werden. Die Poesie umfaßt also dem Inhalt nach dieselben Daseins- und Empfindungskreise wie das Volldrama. Die Poesie steht wie dieses in der Mitte des Weltalls und wirft, wie Wilhelm von Humboldt sagt, nach allen Seiten ihre Strahlen ins Unendliche! Aber ebensowohl unterscheidet sie sich, ähnlich der Musik, fast in allem vom Drama. Wo das letztere Wahrnehmungsinhalte durch malerische, plastische, architektonische, ornamentale, akustische Mittel darbietet, da giebt die Dichtkunst nichts als Erinnerungsvorstellungen. Sogar die Einzelkünste stehen noch mit einem Fuße wenigstens in der Außenwelt draußen; das Epos und die Lyrik entfalten ihre Thätigkeit nur innerhalb unserer Hirnschale. Ja, die einzige scheinbare Ausnahme ist keine. Die Reden der hier und dort auftretenden Personen können auch nicht als übereinstimmende Punkte gelten, weil im Drama jede handelnde Person selbst und für sich zu uns spricht, während in dem Roman, im Gedicht stets der Autor als Dolmetscher in ihrem Namen redet, so daß in der Poesie, streng genommen, eigentlich nur die oratio obliqua angewendet werden dürfte. Die mit „Gänsefüßchen" versehene direkte Rede der Romanhelden in der ersten und zweiten Person kann man sozusagen als Rudiment aus der Urzeit betrachten, da

noch alle Poesie nur im und am dramatischen Spiel vorkam. Diese dialogerfüllten Epen und Erzählungen sind folglich Zwitterbildungen und gemahnen sehr an ihre freilich anspruchsvolleren Geschwister, die „Lesedramen".

Die Beschränkung der Dichtkunst auf die reine Phantasie — eine Berücksichtigung der sprachlichen Klangeffekte würde die Poesie nur noch als Mischkunst gelten lassen können —, diese radikale „Entleibung" der Dichtkunst verschafft ihr zwar zunächst den Vorzug, daß sie mit spielender Leichtigkeit und souveräner Willkür über die unermeßlichsten Stoffgebiete herrscht. Dafür aber steht sie in anderer Hinsicht hinter der an einen komplizierten scenischen Apparat gefesselten dramatischen Kunst weit zurück. Sie ist, eben ihrer Stofflosigkeit wegen, „von des Gedankens Blässe angekränkelt". Sie giebt nur den wenigsten Lesern ein volles, lückenloses Bild des vom Dichter Gewollten, und auch diesen wenigen ein lange nicht so intensives, wie es das Drama zu erzeugen vermag. Jeder Mensch hat eben seine Sinnesorgane zur Aufnahme der nötigen Wahrnehmungen im Theater bei sich, nicht immer und nicht in gleicher Fülle und Stärke aber die vom Schriftsteller in Berechnung gezogenen fertigen Vorräte an Erfahrungen, Erinnerungen und Vorstellungen. Nun gar erst in unserer Zeit! Es hat direkten Bezug auf unser 1. Kapitel, was Gervinus im IV. Bande seines bereits genannten Werkes sagt: „Das Epos fällt in Zeiten, wo die Kraft der Phantasie so lebendig ist, daß sie keiner Hülfe bedarf; aber das Drama in solche, wo die Sinnlichkeit stumpf geworden ist, und wo daher dem Auge eine hinzukommende Nahrung geboten wird, die die erschlaffte Sinnlichkeit und Einbildungskraft unterstützen soll."

Somit ist also die Dichtkunst dem Darstellungsmittel nach das genaue Gegenteil des Dramas. Dieses ist eine vollständige Darstellung des Lebens in der Außenwelt, deren Bedeutung hier die „Bretter" haben; jene eine Darstellung desselben in der Seele. Dieses ist ein großartiger Akkord verschiedenartigster Körper und Körperfunktionen, jene sein bloßes Echo. Dieses ist die Welt selber, jene ihr geistiges Spiegelbild. Dieses stellt, unter sonst gleichen Bedingungen, die geringsten Ansprüche an die ergänzende reproduk-

tive Phantasie, jene die höchste von allen Künsten, und darum ist gerade für die Poesie die Frage der künstlerischen Technik von allerhöchster Wichtigkeit. Nur die größten Dichter haben darin Genügendes zu leisten vermocht. Die scheinbare Leichtigkeit, mit der heutzutage fast jeder zehnte Jüngling oder Backfisch schriftstellert, widerspricht dem gar nicht, denn es ist dem Dilettanten natürlich noch eher möglich, sich den Anschein des Künstlertums zu geben, indem er die Sprache gebraucht, die selber „für ihn dichtet und denkt", als wenn er mit Meißel oder Farbenpalette sich vor die ihm in gar nichts entgegenkommende Marmor- oder Leinwandfläche stellt. Dem großen Publikum kommen eben die eigentlichen, die wirklich vom Dichter herrührenden Feinheiten und Schönheiten des Gedankenausdrucks fast nie zum deutlichen Bewußtsein. Daraus erklärt es sich, daß im Wettbewerb um die Anerkennung der Zeitgenossen Stümper oft über Genies den Sieg davontragen können. Es ist jedoch schon so Vieles und so Gutes in Poetiken, Ästhetiken und Rhetoriken über diese Frage geschrieben worden, daß hier mit ein paar mageren Bemerkungen die Sache kaum erschöpfend behandelt oder gar etwas Neues gesagt werden könnte. Es genügt hier nochmals an den Grundsatz zu erinnern, daß jede Kunst nur die ihr angestammten Mittel entfalten, nicht auf fremdem Boden auf Eroberungen ausgehen soll. Ferner, daß auch in der Dichtkunst jene zweifache Möglichkeit, die Phantasie anzufeuern, zu berücksichtigen ist und daß, wer sich, wie die Einzelkünste thun, für eine bestimmte Sphäre spezialisiert, trachten muß, wenigstens alles daraus zu machen, was sich machen läßt. Um die Wirkungen der Tonkunst nachzuahmen, muß der Dichter an Stimmung gleiche Bilder häufen, wie in der Lyrik, und mit künstlerischem Takt Worte von dem richtigen G e f ü h l s w e r t e wählen. „Die zauberhafte Wirkung der Nietzscheschen Sprache beruht immer auf einer Ausbeutung der Gefühlswerte und der Vieldeutigkeit der Worte; mit Meisterschaft versteht er es, die in den Worten schlummernden Geister zu entfesseln und Wirkungen zu erzielen, wie sie sonst nur durch die Musik erreichbar sind." (K. O. Erdmann. Die Bedeutung des Wortes. Seite 131). Um einen Ersatz bieten zu können für die sinnliche Greifbarkeit wirklicher

Körperdinge, muß der Poet ein scharfes Auge für die mehr oder weniger reichen Anschauungswerte des sprachlichen Ausdrucks haben; denn „das Poetische eines Ausdrucks verliert sich, wenn er uns gemein wird. Der Laut bringt den Begriff hervor, und das Bild, das vorher das Mittel war, verschwindet, und mit ihm zugleich alle Nebenideen, die es in sich schloß.“ (Lichtenberg). Ähnlich sagt J. Volkelt: „Die Sprache ist ein Herbarium verwelkter Metaphern.“ Schon der heilige Augustin berührt in seinen „Bekenntnissen“ diese Frage: „In der Sprache giebt es weniges, was mit dem eigentlichen Ausdruck gesagt werden kann, das Meiste uneigentlich, dessenungeachtet erkennt man, was wir wollen.“ Aber was von der Prosa in assertorischem Sinne gilt, das gilt von der Poesie sogar in apodiktischem: „Die Gewalt des bildlichen, also uneigentlichen Ausdrucks in der Poesie kommt daher, daß wir bei dem eigentlichen Ausdruck schon längst gewohnt sind, nichts mehr zu denken oder vorzustellen. Das Bild und, weiter fortgesetzt, das Gleichnis nötigt uns aber aus dieser stumpfen Gewohnheit heraus, und die unentsprechende Bezeichnung wirkt stärker als die völlig gemäße“. (Grillparzer). Was simultan wirken soll, darf nicht succesiv geboten werden. Wenn ein Körper beschrieben wird, so muß der Dichter nie vergessen, daß das Wort kein Surrogat der Eigenschaften sein kann, sondern nur eine Taste zum Aufspringenlassen des ganzen Erinnerungsbildes jenes Körpers; in diesem Bilde sind die einzelnen Eigenschaften schon von selber enthalten. So muß direkt nicht Beschreibbares, wie Temperatur-, Geruchs- und Geschmacksempfindungen immer durch die im Worte schlummernden Nebenvorstellungen und halb dunkeln Gefühlswerte in das Bewußtsein hinein gehoben werden. Weniger auf Redseligkeit und mehr auf Suggestion oder psychische Induktion bauen! In diesem Sinne läßt sich auch auf die Dichtkunst anwenden, was Larochefoucauld über die Rednerkunst sagt: „Sie besteht darin, alles zu sagen, was nötig ist, aber auch nicht mehr zu sagen, als nötig ist.“ Wir haben aber leider nur zu viele Beispiele dafür, wie die Mißachtung dieser Regel zur Bestätigung des Voltaireschen Wortes führt: „Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire.“

Wir haben unsern Streifzug durch die Einzelkünste beendet und stehen nun vor dem alten und ewig neuen Problem der Einteilung der Künste, oder ihrer Eingliederung in ein System. Wir haben nacheinander drei Gruppen mit dem Volldrama verglichen, und die Resultate zwingen uns, das letztere eine vierte Gruppe, ein viertes Glied bilden zu lassen; wobei sich ferner ergiebt, daß die ersten drei Glieder nochmals zusammengefaßt und dem vierten in gewissem Sinne gegenübergestellt werden können: das Drama ist Gesamtkunstwerk, ist Allkunst, die übrigen Kunstarten sind Teilkünste, oder Ausschnitte jener Allkunst. So umfaßt denn der Begriff der Kunst, als die zwei nächsten untergeordneten, den des Dramas und den der Einzelkunst, wie wir sie auch weiterhin benennen wollen. Von da an übersehen wir an der Hand der vorhergehenden Erläuterungen leicht die progressive Verästelung. Die Einzelkunst zerfällt in Wahrnehmungskunst und Phantasiekunst. Die Wahrnehmungskunst spaltet sich ihrerseits in Naturkünste und Kulturkünste: zu den ersteren gehören mimische Kunst und Musik, zu den letzteren Plastik und Malerei. Die fünf untersten Einteilungsglieder nun, Mimik, Tonkunst, Plastik, Malerei oder graphische Kunst und Phantasiekunst oder Poesie, sind, wie wir früher bereits gesehen, als gemeinsame Bezeichnungen je einer mehr oder weniger lückenhaften Reihe von Abstufungen zu betrachten, deren Endpunkte im einen Falle: natürliche Gebärde und Tanz heißen; in einem andern: Lautsprache und Musik; im dritten: realistische Skulptur und Architektur; im vierten: Genre-, Historien-, Landschaftsbilder, Stillleben — und Arabeske oder geometrische Vignette; im fünften: Epos und Lyrik. Dieselben Unterscheidungen gehen mitsamt den entsprechenden Einzelkünsten auch in das dramatische Kunstwerk ein, insofern als diese Künste als integrierende Teile des letzteren auftreten. Zwar könnte man nach dem Vorbild der Poesie auch die Wahrnehmungskünste vorher noch in mehr formal-objektive und mehr subjektiv-gefühlvolle einteilen, was etwa einer Gegenübersetzung der schildernden und der impressionistischen Malerei, oder der italienischen und der deutschen Musik entspräche. Ebenso wäre es möglich, von der Phantasiekunst außer der Poesie noch die „Begriffsdichtung“ der

transscendenten Metaphysik abzuzweigen, analog der Reihe: Skulptur — Architektur oder Deklamation — Musik. Aber mehrere in diesem Falle dann nicht zu umgehende Schwierigkeiten, zu deren Beseitigung es mir an Raum und Zeit hier gebricht, bestimmen mich, diese noch einschaltbaren Stufen zu unterdrücken, zumal sie kaum von irgend welcher praktischen Bedeutung sind.

Wir können somit folgendes Schema entwerfen:

- Kunst
  - Drama
  - Einzelkunst
    - Wahrnehmungskunst
      - Kulturkunst
        - Malerei (Realist. Bilder . . Arabeske)
        - Plastik (Statue . . Architektur)
      - Naturkunst
        - Musik (Sprache . . Sinfonie)
        - Mimik (Gebärde . . Tanz)
    - Phantasiekunst (Poesie) (Epos . . Lyrik)

Keinen Platz darin finden die Dekorations- und Gewerbekünste, weil sie keinen selbständigen ästhetischen Wert besitzen, inwieweit sie ihn aber besitzen sollten, unter eine der obigen Einzelkünste zu stehen kämen. Sie sind eher Verschönerungsmittel zu nennen als ästhetische Darstellungen. Auch könnte noch die Gartenkunst vermißt werden. Jedoch auch sie, wenn man sie schon mit unter die Künste rechnen darf, kann einen besonderen Platz in einem System nicht beanspruchen; ebensowenig, wie etwa die „Lebenden Bilder“, welche ja in jeglicher Hinsicht eine bloße Übersetzung aus dem geologischen und botanischen in das zoologische oder anthropologische Gebiet sind. Wenn sie nicht einfach dekorative Wirkung zu üben hat oder bloß als Staffage herangezogen wird, so muß die Gartenkunst also entweder als Spielart einer polychromen Plastik gelten, oder sie ist, unter freiem Himmel und auf natürlichem Boden, eine niedrigere Art des sonst unter Dach und Fach und auf den Brettern der Bühne sich entfaltenden Dramas oder Gesamtkunstwerks. Denn: was *ist*, ist nicht immer *notwendig* so, wie es ist. Wir sind aus leicht begreiflichen Gründen gewohnt, nur das Menschendrama als Drama anzusehen, und das wird auch so bleiben, und es ist gut, daß es so bleiben wird, sonst kämen wir vielleicht wieder, wie einst das kaiserliche Rom, zu Tierhetzen und Gladiatorenkämpfen. Aber dar-

aus folgt noch nicht, daß das Drama nicht auch einmal etwas anderes als Menschendrama sein könnte. Der Mensch ist noch nicht die Welt, trotz seiner großen Prätensionen darauf, und wenn Shakespeare recht hat, daß das Schauspiel ein Spiegel der Welt sei, wenn es wahr ist, daß das „Drama" das Leben ist, weil „Leben — Kampf", und der Kampf — „Handlung" ist: dann müssen wir als Gesamtkunstwerke auch Lebensdarstellungen gelten lassen, welche sich nur auf Bäume, Wiesen, Blumen, Felsen und Wasserkaskaden beschränken. Eine höhere Stufe wäre dann schon das Drama mit Einschluß des tierischen Lebens, z. B. in einem Urwald oder in der Wüste, wozu ja auch heute gewisse Ansätze vorhanden sind, wie bei den „Singalesen" — nicht etwa in der Menagerie oder in dem Affentheater. Der Übergang zum hohen, zum Menschendrama, wäre dann bloß ein letzter Schritt, die Hereinnahme des vornehmsten Tieres, des Homo sapiens mit all seinen Gewohnheiten und Fertigkeiten.

Wer alles zuletzt Gesagte Utopien nennen wollte, mag bedenken, daß bei Wahrung des evolutionistischen Standpunktes jedes System der Künste nur unvollkommen, weil provisorisch ist. Wir haben hier nur Thatsächliches zu berücksichtigen, nicht Prophezeiungen zu erlassen, aber wenn wir einer etwaigen entsprechenden Bereicherung der Sinnesorgane und -funktionen entgegengingen, müßten damit zugleich nicht auch neue Empfindungskreise und neue Kunstarten entstehen? Wäre nicht damit jede für den Augenblick noch so vollkommene Kunsteinteilung über den Haufen geworfen? Ja, hören wir nicht schon hier und dort von „riechenden Liedern", von „Geschmacksorgeln" reden, deren Pfeifen durch Likörfläschchen ersetzt sind? Das mag Unsinn genannt werden, hat auch vielleicht gar keine Zukunft, aber man bedenke, daß die Japaner schon seit langem in ihren Theatern Sinneskreise anregen, von deren Verwertbarkeit unsere dramaturgische Schulweisheit sich nichts träumen ließ. Da wird nicht nur Regenrauschen, Blättergeraschel 2c. aufs täuschendste nachgeahmt: da werden Blumendüfte und Heugeruch in den Zuschauerraum geblasen, wenn eine entsprechende Scene auf der Bühne dargestellt ist; da ist das ganze Gebäude auf ein Hebelsystem ge-

stellt, welches durch Erschütterungen und Stöße die Illusion eines Erdbebens hervorrufen kann u. dgl. m. Wer weiß schließlich nicht, welche Fähigkeit Geruchsempfindungen besitzen, Stimmungen und ganze Bilder und Begebenheiten aus der fernsten Jugendzeit uns vor das innere Auge zu zaubern — ebenso oder oft noch besser als Musik und Poesie? . . .

6. Kapitel.

Drama und Oper.

Jede Kunstart teilt sich verständlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch seinen Bezug auf den Menschen oder in seiner Ableitung von ihm das Kunstwerk beleben und rechtfertigen kann, dem Drama zureift. Allverständlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunstschaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird.

R. Wagner.

Wenn wir die Höhe eines Bergjochs erklommen haben, sind wir gewöhnt, uns noch ein letztes Mal umzuwenden und noch ein letztes Mal den Blick über den zurückgelegten Weg hin thalabwärts schweifen zu lassen, ehe wir von der uns vertraut gewordenen Gegend scheiden. Vieles bis dahin nur in nächster Nähe Geschaute gewinnt hierbei von dem erhöhten Standpunkt aus betrachtet oft ein anderes Ansehen, eine andere Bedeutung, ein neues Verhältnis zum Ganzen. So wollen denn auch wir unsere Wanderschaft nicht beschließen, bevor wir einen zusammenfassenden Blick auf die Windungen und Etappen, auf die Ergebnisse und Richtung unseres Weges geworfen haben. Zu welchen Resultaten führten unsere Untersuchungen? Wie haben wir uns eine Verkörperung der hier dargestellten Idee eines Volldramas zu denken? Endlich, indem wir uns der unbekannten Ferne jenseits des Bergjochs zukehren: zu welchem Ziele soll uns im weiteren die soeben durchmessene Straße führen? Das sind die drei Fragen, mit deren Beantwortung dieses Buch seinen Abschluß finden soll.

Das erste Kapitel suchte, auf einer pathologischen Erscheinung des modernen Kulturlebens fußend, das Faktum zu konstatieren

und zu erklären, daß auf ästhetischem Gebiete sich ein ausgesprochener Zug nach Kombinierung, Verbindung oder, wie die Gegner dieser Bewegung sagen, Vermischung der Kunstgattungen bemerkbar macht. Ferner, daß die See, in welche alle diese Ströme und Bäche münden oder münden müssen, nur im Gesamtkunstwerk gesucht werden kann, „im Kunstwerk der Zukunft“ — wie Wagner —, im „Volldrama“ — wie wir es nennen. Nicht die Aufstellung einer Idee des Gesamtkunstwerkes konnte aber die Absicht der vorangehenden Erörterungen sein, denn mehr oder weniger dunkel schwebt sie ja schon lange der Ästhetik vor. Es sollte nur der Versuch gemacht werden, an Stelle der meist leeren, die Frage mit ein paar Worten abspeisenden Phrasen einmal eine ernstere Begründung jenes Begriffs eines Volldramas zu setzen. Dies unternahmen die nächsten drei Kapitel.

Das zweite Kapitel sucht zu beweisen, daß der soeben erwähnte Zug über die „Mischkunst“ zum „Volldrama“ hin nicht etwa einfach ein Krankheitssymptom und weiter nichts ist, sondern daß sich darin der Trieb geltend macht, einen Zustand wiederzuschaffen, der von evolutionistischem und kulturhistorischem Standpunkte aus als der einzig normale bezeichnet werden muß. Äußere Umstände, Mißgunst des Schicksals 2c. verhinderten die Begründer der modernen Kultur — Germanen und Romanen —, dieselbe naturgemäße Entwickelungsbahn auf ästhetischem, künstlerischem Gebiete zu durchlaufen, welche den in selten günstige Bedingungen gestellten Griechen beschieden war. Allzufrühe, allzuplötzliche und allzumassenhafte Herübernahme fremder Kulturelemente bewirkte eine teilweise Lähmung, eine Säfteentziehung bei dem langsam wachsenden Organismus germanischen Kunstlebens. Zwar auch in Hellas hat die Kunst sich nicht gänzlich ohne äußere Einflüsse entfaltet, denn ägyptische, phönizische, indische Samenkörner waren ohne Zweifel in den griechischen Geist versenkt worden. Aber die Assimilation, die Durchsetzung mit eignem Geist und Blut ging hier bei weitem langsamer, organischer, vollständiger und restloser vor sich. Dank dem langen Zeitraum, in dem dieser Prozeß verlief, dank der Spärlichkeit, mit der damals wahrscheinlich die fremden Elemente einsickerten, dank der geringen Zahl der

Volksgenossen und ihrer näheren Berührung miteinander in dem kleinen Griechenland, war hier eine ideale Durchsäuerung, nicht einiger Schichten, wie im Mittelalter, nein, des Volksganzen möglich. So konnten die auswärtigen Keime sich nicht zu Schmarotzerpflanzen entwickeln, wie in unseren Künstlerkasten, sondern nur zur Befruchtung des heimatlichen Bodens dienen, ohne die autochthonen Pflanzen im Wachstum zu schädigen. Recht und schlecht ausgedrückt, das griechische Barbarentum verdaute das Aufgenommene zu eigenem Nutzen und Frommen, das germanische Barbarentum verdarb sich daran den Magen, und kaum jetzt erst ist Hoffnung da auf Vertreibung des Katarrhs. Es fehlt uns ein Volldrama, wie die Griechen eins hatten!

Das dritte Kapitel gelangt zu dem Begriffe des Gesamtkunstwerkes auf dem Wege einer Kritik der Theorie und Einteilung der Poetik. Das Drama hat keinen Platz unter den poetischen Gattungen, die bisherigen Begriffsbestimmungen der Ästhetik führen zu unlösbaren Widersprüchen. Es kann aber ebensowenig unter den binären oder ternären Verbindungen der Einzelkünste gefunden werden. Somit bleibt nur noch eine Verknüpfung zur Einheit aller Künste, die wir eben zum Unterschiede vom jetzigen Zwitterbegriff des Dramas als „Volldrama" bezeichneten. Ein „Lesedrama" ist Unding, vordorbene epische Dichtung, ein Geschöpf, das einen bescheideneren Beruf wegwirft, um sich mit den Titeln und Würden eines höheren Amtes zu schmücken, dessen Pflichten es nicht genügen will, meist, weil es nicht kann.

Unter abermaligem Wechsel des Angriffspunktes geht das vierte Kapitel von der Thatsache aus, daß wir die Erscheinungen der Außenwelt in den meisten Fällen nur teilweise direkt, mit den Sinnen wahrnehmen; zum größeren Teil ergänzen wir das Fehlende durch die Phantasie oder Erinnerung, was aber nur unter der Voraussetzung möglich ist, daß beides, Hinzugedachtes und Geschautes, in einer früheren Erfahrung einmal wenigstens zusammen und gleichzeitig am selben Objekte durch die Sinne wahrgenommen worden. Wir können Symbole nur dann deuten, wenn wir mit dem durch sie vertretenen Dinge vertraut sind. Da uns die Werke

der Einzelkünste, wie Bilder, Statuen, Gedichte ꝛc., durchaus symbolische Surrogate eines vollen Ganzen sind, ganz analog den gewöhnlichen Wahrnehmungsthatsachen im Leben: so folgt daraus als viertes Glied der Proportion von selbst, daß jenes volle Ganze in Gestalt des Volldramas von hoher Bedeutung auch auf ästhetischem Gebiete sein müsse. Auf drei Wegen also gelangten wir nach Rom, welches hier in der Thatsache besteht, daß das „Volldrama" oder Gesamtkunstwerk kein bloßes Hirngespinst eines dekadentischen Schlaubergers, sondern daß es eine Königstochter unter Edelfräulein ist, trotzdem die Ästhetik es als Aschenbrödel behandelt; daß es ein Schwan ist, den nur Kurzsichtigkeit und falsche Voraussetzungen für ein „häßliches junges Entlein" ansehen können.

Das fünfte Kapitel endlich suchte den Begriff des Volldramas dadurch zu klären, daß es ihm nach und nach die Einzelkünste, Plastik, Musik, Poesie ꝛc. gegenüberstellte und durch Vergleichung die wesentlichen Züge desselben hervorhob. Auf Grund der Ausführungen des vierten Kapitels wurden sodann einige Andeutungen gegeben, in welchem Sinne gewisse Methoden und Regeln des Kunstschaffens aus dem Prinzip deduziert werden könnten, daß jeder Kunstgenuß zwei Faktoren voraussetzt: die direkte Wahrnehmungsvorstellung und die ergänzende Phantasievorstellung. Alle die auf solche Weise gewonnenen und gewinnbaren Grundsätze lassen sich ungefähr unter folgende Maxime zusammenfassen, welche für alle Künste, ganz besonders aber für die Dichtkunst maßgebend ist: die künstlerischen Darstellungsmittel müssen nicht sowohl adäquate Kopien, Vertreter oder Uebersetzungen des vom Künstler Geschauten sein wollen, als vielmehr den natürlichen Dingen mehr oder weniger ähnliche Hebel, Tasten, Induktionsströme bewirkende Drahtspiralen, Zauberformeln, wodurch das vom Künstler Beabsichtigte ihm vom Publikum nochmals nachgeschaffen wird. Das Kunstgenießen ist kein passives in sich Übergehenlassen, es ist ein zum größten Teil aktives „wiederholtes Schaffen", d. h. es ist Reproduktion. Und der wahre Künstler und Dichter ist weniger Geber als Anreger, er gleicht nicht jenem Magister mit dem Nürnberger Trichter,

sondern eher einem hellsichtig in die Seelen blickenden Hypnotiseur, welcher es versteht, seinem Klienten Ideen, Gefühle und Funktionen zu suggerieren und zu entlocken, die der letztere ohne seine Beihülfe vielleicht sonst nie aus dem dunklen „Schacht" seines Innern hätte aufblitzen sehen. Doch genug davon. Durch noch so dichte Häufung der Gleichnisse können wir niemals direkt bis in die Tiefen dieses Prozesses hinableuchten. Was vom Künstler gilt, das gilt ja auch von allen Analogien, die, wie Goethe sagt, guter Gesellschaft gleichen: „Sie regen mehr an, als sie geben." —

Die Bedeutung aller dieser Ergebnisse für das System der Künste liegt darin, daß bisher das Drama als dritte Art der poetischen Gattung galt, als Schwester des Epos und der Lyrik. Nach den vorhergehenden fünf Kapiteln hingegen ist das Drama ein den Gattungen Malerei, Plastik, Mimik, Poesie gegenübergestelltes Neues. Das „Volldrama" ist die reichere Schwester der „Einzelkunst". Ja, in anderer Hinsicht ist es sowohl den Wahrnehmungskünsten, wie den Phantasiekünsten auch übergeordnet. Wir sahen, wie eine der Wurzeln und Grundlagen der menschlichen Kunst der dramatische Spieltrieb war, von dessen langsam erwachsenem Stamme sich nach und nach die Künste alle abzweigten und erhoben; — woraus wir zugleich den Schluß ziehen könnten, daß die Entwickelung der griechischen Tragödie aus dem Dionysoskultus nur eine unter tausend andern Möglichkeiten ist, daß also dieser in keiner näheren Beziehung zu dem Kern und Wesen des Dramas steht, sondern nur eine klimatisch und national bedingte Erscheinungsform des letzteren ist. Das Drama ist gewissermaßen auch die Mutter der Künste zu nennen, und zwar nicht allein in genetischem, nein auch in rein logischem Sinne. Das Drama ist eigentlich die körpergewordene sogenannte „innere Form" der künstlerischen Konzeption. Die „äußere Form" ist das plastische, poetische, musikalische Kunstwerk; sie ist demnach eine teilweise „Materialisation" der inneren Form, während das Volldrama ihr gegenüber das Ganze bedeutet. Dies läßt sich noch folgendermaßen anschaulich machen. Ein auf dem Papier gezogener Kreis möge die „innere Form", das vom Künstler im Geiste Geschaute vorstellen; die verschiedenen Farben

unseres Farbenkastens die verschiedenen Darstellungsmittel der einzelnen Künste. Bedecken wir nun die verschiedenen größeren oder kleineren Segmente jenes leeren Kreises mit diesen Farben, so erhalten wir in der bunten Scheibe das Bild des Gesamtkunstwerkes. Lassen wir jedoch einige der Segmente unbemalt, so stellt der Kreis nunmehr eine oder die andere der Mischkünste vor. Färben wir schließlich nur einen einzigen Ausschnitt des Kreises, so haben wir die Einzelkunst, wobei die weißgebliebene Fläche jenen Teil der dichterischen oder künstlerischen Konzeption repräsentiert, welcher im Kunstwerk nicht verkörpert wird, sondern im Geist des Hörers oder Beschauers reproduziert werden muß. Die Poesie wird dann durch gar keine Farbe vertreten sein, weil sie volle Reproduktion jener Konzeption erfordert. Sie ist höchstens ein Telegraphendraht, der den völlig ungefärbten Kreis mit den Seelen der Leser und Zuhörer verbindet. Der Gebrauch der Kunstmittel beruht auf Assoziation: die der Wahrnehmungskünste mehr auf dem Gesetz der Ähnlichkeit, die der Dichtkunst auf dem Gesetz der Kontiguität.

Die mannigfaltige Verzweigung der Künste kann man sich also noch in der Gestalt eines vom Sturm erfaßten Baumes denken, dessen Laubmassen durch den Druck des Windes nach der rechten Seite hingefegt werden, während wir den Stamm links von dem Blättermeer zum Himmel aufragen sehen. Der Stamm ist das Volldrama. Die weniger zur Seite gebogenen Äste sind die Mischkünste. Die aus den Mischkünsten entsprossenen Einzelkünste und Kunstvarietäten sind die am weitesten vom Sturme mit fortgerissenen Zweige, Triebe und Blätterstiele. Und jener Sturmwind ist der Drang, welcher jede Kulturbewegung auf die Bahn beständiger Differenzierung, Divergenz und Arbeitsteilung treibt. Wenn nun Lichtenberg in seinen „Bemerkungen" sagt: „Unter die größten Entdeckungen, auf die der menschliche Verstand in den neuesten Zeiten gefallen ist, gehört wohl die Kunst, Bücher zu beurteilen, ohne sie gelesen zu haben", so können wir mit einer Variation des Originaltextes hier sagen: „Zu den letzten und neuesten Resultaten, zu denen die Entwicklung der Einzelkünste gelangte, gehört wohl die Kunst, Bücher zu verstehen, ohne die geschilderten Begeben-

heiten geschaut oder als Erzählung gehört zu haben." Mit andern Worten, die Poesie ist im Grunde ebenso auf hörbare Deklamierung angewiesen, wie das Drama auf anschauliche Darstellung. Das gedruckte Epos, das bloß gelesene Gedicht ist nur ein blasser Schatten derjenigen, die vor Zeiten einst von Rhapsoden und Troubadours „gesagt und gesungen" wurden. Und reicht heutzutage die Phantasie zur reproduktiven Ausgestaltung sogar vorgelesener Erzählungen nicht mehr aus, fliegen die Worte des noch so gut rezitierten Gedichts oft nur wie bloße Etiketten der Ereignisse am Hörer vorüber, anstatt in greifbare, lebensvolle Anschauungen sich zu entladen: um wieviel schwächer noch muß auf das Durchschnittspublikum die trockene Schrift mit ihren Kommas und Semikolons wirken. Denn nicht für einen jeden können die Schriftzeichen eine ebensolche assoziationweckende Gewalt besitzen wie für den Schriftsteller oder Dichter, welcher kraft seiner jahrzehntelangen Beschäftigung sich denselben gegenüber ebenso heimisch fühlen mag wie dem gesprochenen Worte. Wir alle lernen eben die Buchstaben und die Schrift erst durch die Laute und die Sprache verstehen, ein jedes neue Medium aber schafft der es durchsetzenden Bewegung neue Hemmnisse und Schwächungen neben den alten.

In diesem Sinne also bildet die Poesie den schärfsten Gegensatz des Volldramas, der sich denken läßt. Dieses bietet unendlich viel anschaulicher genau dieselben Lebenserscheinungen, welche die Dichtkunst bietet. Die Dichtkunst wiederum verfügt über keines der reichen Mittel des Dramas. Wie kam es nun, fragt es sich, daß das Gesamtkunstwerk, das Drama, gerade unter diese Poesie geriet, mit ihr verwechselt wurde? War eine andere Kunst nicht noch eher dazu angethan? Wie kam es, daß gerade die Dichtkunst zur Amme des Dramas wurde? Die Antwort ist nicht weit herzuholen. So sehr die Dichtkunst hinter den Wahrnehmungskünsten an Sinnlichkeit zurücksteht, so sehr übertrifft sie dieselben in anderer Weise. Sie giebt zwar in durchaus nicht höherem Grade die Gespräche der Personen des Volldramas wieder, als die Malerei die Farben der Körper, als die Plastik deren Formen; aber keine von diesen Künsten allen

vermag auf die in Kapitel 5 angedeutete indirekte Art in so hohem Maße ihre Rivalinnen zu vertreten, wie gerade die Dichtkunst. Sie ist die universellste, die dehnungs- und anpassungsfähigste der Einzelkünste, und darum war sie am ehesten in der Lage, allen den disparaten Qualitäten des Dramas als annähernder Ersatz zu dienen. Zweitens ist keines der sonstigen Darstellungsmittel in der Kunst so leicht zu beschaffen wie das Wort, respektive die Tinte. Somit ist die Kunst des Poeten am wenigsten von materiellen und technischen Mitteln abhängig. Bei ihrem Material kommt es auf Geld und Modelle, auf Ateliers und Akademien gar nicht an — wiederum ein Vorzug. Drittens vermag nur die Poesie durch das Wort über das Konkrete hinaus, wenn nötig, zum abstrakten Begriff sich zu erheben. Dies ist wieder ein ausschlaggebender Vorzug.

Dies alles sichert der Poesie den Vorrang in der Bemutterung des Dramas, solange ein Gesamtkunstwerk nicht aufgeführt wird oder noch nicht aufgeführt werden kann, giebt ihr aber noch kein Recht, das Drama für Seinesgleichen zu betrachten. Nicht allein das. Wo das Gesamtkunstwerk, das Volldrama, sich teilweise schon den gebührenden Platz im Leben errungen hat, da ist es nicht einmal mehr richtig, was Weitbrecht in seinem Buch vom Drama sagt: daß trotz allem und allem immer nur der Dichter ein Drama erdenken und schaffen könne. Wenn das Wort „Dichter" in dem Sinne genommen wird, in welchem auch der Maler und Komponist „dichtet", so hat das seine volle Richtigkeit, dann heißt Dichter bloß der „Schaffende", der „Seher". Nehmen wir dagegen das Wort in seiner engeren Bedeutung als „Poesiekünstler", so dürfte diese Behauptung erst noch zu beweisen sein. Warum sollte nur der Poet das Volldrama „kommandieren" können, da doch alle Künstler daran teilhaben müßten? Da diese dem Dichter nur in der Fähigkeit nachstehen, fremde Gebiete zu vermitteln, nicht aber in der Gabe, sie im Geiste zu schauen, warum sollte der Musiker und Maler nicht ebenso den Anstoß und Entwurf zur gemeinsamen Ausführung eines Volldramas geben können, wie der epische oder lyrische Dichter? Die Aus- und Aufführung des Werkes freilich vermag nur die Gemeinschaft der Künstler zu leisten, wie ja auch der Poet bisher

nur bis zur Theaterpforte über seine Schöpfung gebot und von da ab sie andern abtreten mußte, wenn er nicht etwa selbst Schauspieler wie Shakespeare oder Regisseur wie Goethe war.

Bislang wird allerdings der Wortkünstler im Drama noch fast ausschließlich gefeiert, während malerische, architektonische und sonstige Ausstattung meist Handwerkern überlassen bleibt. Dies darf aber in Zukunft nicht immer so sein. So wie der Dichter dem Schauspieler nicht bloß ein Inhaltsverzeichnis der Reden giebt, sondern diese Reden selbst in allen Einzelheiten ausgearbeitet, so darf es auch nicht mehr bei den unklaren, kahlen Scenarien und Regiebemerkungen bleiben, sondern muß jede Seite des Dramas von entsprechenden Künstlern in Skizzen und Modellen erst bis ins Einzelne ausgearbeitet werden; dann mag sie der Bühnentechniker in getreuer Kopie auf das Theater übertragen. Nur dann wird von allseitiger künstlerischer Wirkung die Rede sein können, wenn man sich bewogen fühlen wird, neben dem Namen des Dichters die Namen des Malers, Skulptors, Architekten, Grimmeurs ꝛc. zu stellen, was man mit dem Namen des Komponisten in der Oper ja bereits lange thut, sogar schon zu Ungunsten des Dichters.

Ist ein Malerauge, das die ganze dramatische Handlung als einen Strom farbenvoller, sich bewegender und „mimender“ Gestalten auf wirklich künstlerisch und einheitlich gedachtem Schauplatz sieht, mit wirklichen Kunstwerken als Dekorationen und Koulissen — ist ein Maler, der die Handlung nicht in der Form eines Dialogs innerlich vernimmt (wie z. B. Scribe, nach eigenem Bekenntnis), sondern anschaut, ist ein solcher Maler nicht auch befähigt, ein Volldrama zu entwerfen, um dann nicht nur den bildnerischen Teil selbst auszuführen, sondern auch den sprachlichen, falls er nur über die nötige Bildung und einige Wortgewandtheit verfügt? Natürlich müssen solche Anmaßungen, dem Dichter das dramatische Monopol zu entreißen und es auf alle seine Kollègen zu übertragen, kühn und phantastisch klingen, doch ganz mit Unrecht. Man mag zu allererst bedenken, daß, teilweise unter französischem Einflusse, das Drama für uns allzusehr die Bedeutung eines interessanten Salongesprächs oder einer sonstigen Unterhaltung gewonnen hat, wobei unser

Interesse gewiß fast ausschließlich vom raffiniert und elegant geführten Wortgefecht beschlagnahmt wird. Ein solches Sujet ist aber nicht mehr maßgebend, wenn wir vom Gesamtkunstwerk reden. Hier darf der Dialog nicht mehr Despot sein, während die übrigen Künste bloß Sklavendienste verrichten: hier ist der Dialog nur noch primus inter pares. Auch im Leben sind ja Farben, Formen, Töne, Bewegungen nicht minder wichtig als Gespräche, natürlich im Leben der Menschen als Menschen oder Kinder der Natur, nicht der Menschen als Kaufleute, als Diplomaten oder Juristen.

Schon gut, wird man sagen, aber der Schriftsteller oder Dichter von Fach verfügt doch über eine Technik, die nur durch immerwährende Übung, durch unausgesetztes Schleifen und Glätten erlangt werden kann; wie vermag da nun mit ihm ein anderer Künstler zu konkurrieren, dessen Zeit doch anderen Beschäftigungen gewidmet ist? Nun, wie gesagt, auch unser Maler muß seine Gedanken klar und glatt ausdrücken können, im übrigen aber braucht er jedenfalls weniger in sprachkünstlerischen Feinheiten und rhetorischen Ausdrucksweisen, kurz in den spezifisch schriftstellerischen Stil- und Darstellungsformen bewandert zu sein als der Poet bei Abfassung einer Ode oder einer Ballade. Er kann viel eher so reden „wie ihm der Schnabel gewachsen" ist, denn der Stil im dramatischen Dialog ist überhaupt weit einfacher als der des epischen oder lyrischen Gedichtes, und zwar aus einem sehr triftigen Grunde: im Drama hat das Wort nur einiges, in der Dichtung — alles zu besorgen. Worin steckt die spezifische Kunst des Romandichters? Worin entfaltet er vorwiegend die Eigentümlichkeiten seiner Darstellungsmittel? Ohne Zweifel nicht in der Führung einer Unterhaltung, eines Gedankenaustausches der Personen, die er gerade so natürlich, so realistisch als möglich halten muß, um nicht als geziert und gespreizt zu gelten. Nein, darin vielmehr haben wir sie zu suchen, wie er den Leser zwingt, Berg und Meer, Sonnenaufgang und Mittagsschwüle sich im Geiste vorzustellen; womit er ihm Licht und Schatten, das Rot des Blutes und das Grün des Waldes vorzaubert; darin, wodurch der Leser seine Helden wie leibhaftig vor sich zu sehen glaubt, während er doch nur Wörter und Sätze vor sich hat, keine

Theaterbühne. Der Schöpfer eines Volldramas hat sich um alles dieses nicht zu bekümmern, weil es von andern Künsten und vom Theater besorgt wird.

Und bewährt sich denn etwa der Lyriker und der Epiker immer so sehr als Dramendichter? Beweisen nicht gerade sie gar oft, daß dichterisches Kombinierungsvermögen, Erzählertalent und klangvolle, bilderreiche Sprache noch immer grundverschieden sind von der besondern Fähigkeit, einen Vorgang als plastisches, als greifbar lebendiges Sichentwickeln und Werden zu „schauen", beweisen sie nicht, daß Stimmungsreichtum und episches Schildern allein noch lange keine dramatische Handlung erzeugen können: mit einem Wort, daß die Hauptkraft des Dichters für den Dramatiker von keinem Nutzen ist, daß dagegen jenes charakteristische „Anschauen" der Dinge sub specie dramatica, welches erst den rechten Schöpfer der Tragödie oder Komödie ausmacht, wohl bei allen Kunstschaffenden in gleichem Maße zu finden sein müßte; ja, daß dem Dichter von Beruf seine lyrischen und epischen Gewohnheiten häufig weit mehr schaden, als nützen? Haben wir doch dafür berühmte Beispiele. Wären die Tolstoischen Dramen je aufgeführt worden ohne ihren stofflichen Wert und den Namen ihres Urhebers? Tritt nicht selbst Goethe als Dramatiker hinter so manche Talente zweiten Ranges zurück? Hätten wir sonst die Geburt eines „Lesedramas" zu verzeichnen gehabt? Ist nicht andererseits der Schauspieler Molière einer der größten Lustspieldichter aller Zeiten? Hat nicht der gelehrte Kritiker Lessing uns einige Dramen hinterlassen, die noch heute unübertroffen dastehen, während er für die Lyrik und das Epos so gut wie gar keine Begabung hatte? Er fand, daß er kein Dichter sei, da er alles wie „durch Druckwerk und Röhren" aus sich herauspressen müsse. Nun, ein Dichter war er freilich nicht, wohl aber ein hervorragender Dramatiker, mit plastischem Blick und dramatisch-syllogistischem Verstande. Und Richard Wagner? Haben wir in ihm nicht das Beispiel eines Musikers, der nebenbei selber seine dramatischen Textbücher schrieb, deren einige wenigstens ihm auch einen Platz in der deutschen Litteraturgeschichte sichern? Auch er sagte zwar einst: „Ich bin kein Musiker", und Hanslick

betrachtet in einem seiner kritischen Essays dies Wort als einen neuen Beweis für die Verschrobenheit und das hochfahrende Wesen des Meisters. Aber Hanslick hat den tiefen Sinn der Äußerung nicht zu deuten gewußt. Wagner war kein Musiker, so wie Lionardo da Vinci kein Maler oder wie Michel Angelo kein Bildhauer war: denn sie alle waren „Seher, Schöpfer, Propheten“, welche mit den Mitteln bald der einen, bald der andern, bald der dritten Kunst, bald durch all drei zusammen jene nach Gestaltung drängende innere Welt der Anschauung zu verkörpern suchten, die wir die „innere Form“ eines jeden Kunstwerkes nannten und die nur im Volldrama ihre adäquate Versinnlichung finden kann. Den Weg des letzteren beschritt Wagner in Bayreuth durch Schaffung seiner „Musikdramen“, deren Erwähnung uns hier unmittelbar vor die wichtige Frage stellt: wie verhält sich das Drama zur Musik, wie die Musik zum Drama?

Die beiden größten Fehler, die Wagner während seines Schaffens beging, sind wohl einerseits eine gewisse Einseitigkeit, andererseits eine gewisse Halbheit oder Inkonsequenz. Einseitig und völlig unhaltbar ist seine Herabsetzung und Verkleinerung der einfachen Künste, seine Erklärung, daß Poesie, Plastik und Instrumentalmusik als selbständige Kunstarten keine raison d'être hätten. Hartmann (I, 563) nennt dies treffend ein „unberechtigtes Hinausschießen über das Ziel“, und sieht darin den eigentlichen Grund der erbitterten Gegnerschaft, die Wagners Theorie hervorrief. „Nicht . . . in Wagners Hochstellung des Gesamtkunstwerks der Oper steckt sein prinzipieller theoretischer Irrtum, sondern in seiner Verkennung der unersetzlichen Bedeutung und unerschütterlichen Berechtigung der Einzelkünste neben dem ersteren. Das Gesamtkunstwerk der Oper steht in seiner ästhetischen Berechtigung viel zu sicher und in seinem ästhetischen Wert viel zu hoch, um durch Verkleinerung seiner Konkurrenten sich erst seinen Platz erkämpfen zu müssen“, umsomehr, da, im Falle seine Komponenten sich wirklich gegenseitig hemmen und beschränken sollten, es jeden derselben an ästhetischer Gesamtwirkung weit übertreffen kann. Ein Viergespann leistet erwiesenermaßen nicht so viel, als die Arbeitssumme von vier einzelnen Pferden beträgt; dennoch übertrifft ein Viergespann das stärkste

Pferd an Leistungsfähigkeit. Welche Bedeutung die Einzelkünste außerdem für das Volldrama selbst haben, ist im 2. Kapitel schon erwähnt worden.

Einer Inkonsequenz machte sich Wagner schuldig durch die Art und Weise, wie er eine Umwertung und Umgestaltung der Musik im Drama anbahnte, ohne sie folgerichtig bis ans Ende durchzuführen.

Eine zweifache Rolle ist es, in der uns die Tonkunst entgegentreten kann: 1. eine objektive und 2. eine subjektive. Wenn wir in der Sommerfrische, etwa an der Dorfstraße auf einer Bank sitzend, ruhig und unbefangen in die Abendlandschaft hinaushorchen, so kommen unsrem Ohre mancherlei Töne und Klänge zugeflogen. Zuerst erdröhnt da ein kriegerischer Marsch, und mit klingendem Spiele zieht ein Bataillon von seinem Übungsplatz der nahen Garnison zu. Nach einiger Zeit tönt ferner Gesang der Feldarbeiter herüber. Dann intoniert im Häuschen vis-à-vis eine Sommerfrischlerin auf dem Pianio den Feuerzauber aus der „Walküre". Zuguterletzt fordert ein Quintett im Wirtshaus drüben die Tanzlustigen zu einem gemütlichen Ländler auf. In allen den angeführten Fällen stehen die Musikklänge in keiner direkten Beziehung zu unserem Gefühlsleben. Wir fassen sie bloß als eine der Erscheinungsformen auf, unter denen sich das Leben im Dorfe bemerkbar macht; die Musik ist uns hier ebenso Funktion der Sänger, der Militärkapelle oder der Klavierspielerin, wie das Gezwitscher im Baume Funktion des Sperlings ist, oder das Geklapper am Wehr Funktion der Wassermühle. Die Musik ist für uns etwas rein Objektives. Wo im Drama eingelegte Tänze, Chöre des Landvolkes und Märsche vorkommen, ist es ganz ebenso: die Tonkunst tritt uns in der objektiven Rolle entgegen; wir wollen sie Musik Nr. 1 nennen.

Es kann jedoch auch anders sein. Wir wissen, daß kein Gefühl ohne Vorstellung oder Wahrnehmung, keine Vorstellung oder Wahrnehmung ohne Gefühlston vorkommt. Bei allen unsern Willensakten und Verrichtungen, bei allen Erfahrungen und Überlegungen, bei allen unsern Berührungen mit der Außenwelt durch Sinne und Verstand — immer sind zugleich mit den Elementen des Erkennens und Empfindens auch solche des Gefühls vorhanden, wenn nicht

aktuell, so doch potentiell: die alltäglichen Geschehnisse um uns her sind meist so nichtssagend und in so rascher Folge eins das andere paralysierend, daß wir gegen ihre Gefühlswerte lange schon abgestumpft sind, daß diese uns ebensowenig zu Bewußtsein kommen, wie nach pythagoreischen Begriffen die Harmonie der Sphären. Oft aber bedarf es nur einer kleinen Verschiebung des psychischen Organismuses oder seiner Umgebung, um die latenten Gefühlsschwingungen zum Ertönen zu bringen (nehmen wir z. B. die Sensitiven, die Empfindsamen, die Sentimentalen, die Künstler). In viel höherem Maße noch besitzen Kunstwerke diese Macht der Gefühlserregung, von der Kreidezeichnung an bis zum Drama. Bei der Lyrik und besonders bei der Musik ist es sogar alleiniger, bewußter Zweck. Wir sahen bereits, wie sich in der letzteren das Verhältnis geradezu umkehrt, indem hier Gefühle direkt beschworen werden, während die entsprechenden Vorstellungen meist latent bleiben, wo es sich nicht um Musikphantome, Programmmusik oder Melodeklamationen handelt. Von diesem Standpunkt aus betrachtet ist nun die Musik Vertreterin unserer persönlichen Stimmungen und Gefühle, sie tritt zu uns in rein subjektive Beziehung. Bezeichnen wir sie als Musik Nr. 2.

Halten wir nun in Gedanken das Volldrama in der Fülle seiner Lebenserscheinungen — darunter auch Musik Nr. 1 — gegen die Musik in der Rolle Nr. 2. Dort volle Darstellung eines Geschehens in der Außenwelt, hier vollendetste Erweckung und Verkörperung des Gefühls. Welch mächtiges Werkzeug, welch gewaltiges Kunstwerk müßte sich ergeben, wenn wir sie beide in einen Organismus verschmelzen ließen! Das Drama wäre dann eine Versinnlichung der mehr oder minder dunkeln Gesichtsvorstellungen, die den musikalischen Gefühlen erst den speziellen, konkreten Inhalt geben. Die Musik Nr. 2 würde unwiderstehlich die Gefühlselemente in der Seele des Publikums über die Schwelle des Bewußtseins heben, deren Weckung dem Dichter allein weder extensiv noch intensiv in ähnlichem Grade je gelingen kann. Es sind gewissermaßen zwei sich gegenseitig ergänzende Hälften, die hier vereinigt würden. Wenn nun das Drama schon vorher, in der Form der Gesang- und Tanz-

einlagen für den Zuschauer objektive Musik Nr. 1 enthielt, so werden diese Einlagen inselgleich aus dem Tongewoge Nr. 2 emporzuragen haben, nicht etwa zu übertönen und zu unterdrücken sein. Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist Sache des Komponisten.

Alles in allem gelangen wir zu folgendem Ergebnis:

a) Die Musik eines solchen Musikdramas ist das Meer des Gefühls, auf dessen Wellen das Schiff der Handlung schwimmt.

b) Das Drama ist die Körperwelt und die Welt des Gedankens. Die Musik im Orchester (wie einst in Griechenland der resumierende Chor) ist das Gefühlsecho, welches im Innern des Zuschauers geweckt wird, wie ja überhaupt nach Th. Vischers Worten die Musik „das Echo der Welt in der menschlichen Seele wird". (Das Schöne und die Kunst S. 293). Falsch aber ist, was er weiter (S. 301) sagt: „Die Musik wirft mich in mich zurück, in einen Stimmungszustand, und dieser ist nicht vereinbar mit objektiver Anschauung." Das ist ebenso, als wenn man sagen wollte, der Anblick eines Leidenden sei unvereinbar mit dem Gefühl des Mitleids. Gefühl und Anschauung sind einander durchaus nicht hinderlich, denn sie sind noch viel disparater und heterogener als zwei Qualitäten verschiedener Modalität, die dennoch sehr wohl am selben Punkt und im selben Moment sich durchdringen können, ohne einander im geringsten zu stören, z. B. Rauheit und gelbe Farbe der Apfelsine, Geruch und Gewicht eines Käsekopfs. Nur zwei verschiedene Farben kann ein Punkt der Apfelsinenschale nicht gleichzeitig besitzen, nur von zweierlei Gewicht kann der Käse nicht gleichzeitig sein, denn die „principia individuationis" der Erkenntnislehre und das Gesetz der Undurchdringlichkeit in der Physik gelten nur für Sinnesempfindungen eines und desselben Empfindungs- oder Qualitätenkreises. Umsoweniger also gelten sie da, wo es sich gar um völlig entgegengesetzte Seelenfunktionen, wie Gefühl und sinnliche Anschauung handelt. Ist doch sogar etwas ähnliches im bürgerlichen Leben der Fall: zehn Schuster eines Städtchens vertragen sich sehr gut mit zehn neuerschienenen Bäckern, aber zehn Droguenhändler treten jedem elften Konkurrenten feindlich und abwehrend gegenüber. Auf dem Gebiete der Konkurrenz heißt es nicht: Willkommen, es ist für alle Platz da! nein,

es heißt: Entweder ich oder du; für beide ist kein Platz hier! Wenn also Vischer von der Musik (S. 288) sagt: „Sie malt nicht die Gegenstände, sondern bloß die Empfindungen, die man dabei haben kann", so hebt er damit jene Behauptung von der Unvereinbarkeit der Musik mit objektiver Anschauung selber auf.

c) Drittens endlich können wir uns ein solches Musikvolldrama unter einem noch drastischeren Bilde vergegenwärtigen: es ist, wie gesagt, die volle Versinnlichung für den Laien jener „inneren Form" des Gesamtkunstwerks, wie es jeder echte, große Künstler innerlich schaut. Der ganze Theaterraum ist gleichsam das Bewußtsein des Publikums. Die Vorgänge auf der Bühne sind die durchs Gehirn zuckenden Vorstellungen und Gedanken. Das gedämpfte Orchester aber in der Tiefe ist der Strom der Gefühle und Stimmungen, die jene Vorstellungen und Gedanken begleiten.

So betrachtet, ist das Musikdrama grundverschieden von der italienischen Oper und ihrer Nachahmung, der älteren deutschen. Die italienische Oper muß vor dem Tribunal einer ernsten kritischen Ästhetik als eine auf Übertreibung und Nichtunterscheidung von Musik Nr. 1 und Nr. 2 beruhende Verirrung bezeichnet werden. Als zur Renaissancezeit die Begeisterung für das griechische Altertum wieder geweckt worden war, gab man sich in Italien mit Eifer auch dem Gedanken hin, die Musik der Alten oder vielmehr ihre Tragödie wiederherzustellen. So entstanden im 16. Jahrhundert die Versuche des Grafen Bardi, unter Mitwirkung Rinuccinis, Caccinis und Peris eine Art Singspiel zu schaffen, worin vorläufig die Musik bloß als Lied-, Chor-, Tanz- oder Marscheinlage figurierte, also noch mit gesprochenen Partien abwechselte, wie im „Freischütz" oder der modernen Operette. Aber des Menschen Schicksal ist nun einmal, bei jedem Vergnügen gleich ins Maßlose zu gehen. Der Beifall, den diese Stücke erregten, ermutigte die Komponisten zu immer kühneren Schritten, und, da das Publikum der musikalischen Partien nie genug haben konnte, so kam es nach und nach im Laufe der Zeiten zu der Oper Rossinis und Meyerbeers. Es kam — horribile dictu — dazu, daß die handelnden Personen nicht mehr bloß Liedchen trällerten und an Tanz und Chorgesang sich erfreuten, wie es wirkliche

Menschen mitunter thun, nein, daß sie mit Rouladen sich begrüßten und unter Trillern sich verabschiedeten, singend speisten und schlafend sangen, in Quartetten der Unterhaltung pflogen und in Duetten, gleichzeitig und einander nie zu Worte kommen lassend, sich ihre Liebeserklärungen machten. Da wurde und wird noch heute im Chore gedacht und nach dem Takte gelacht, zu Walzerweisen gekämpft, im Polkarhythmus gejammert und mit Koloraturarien auf den Lippen gestorben, worauf dann zum Schluß ein kräftiger Punkt oder ein Ausrufungszeichen der Pauken und Posaunen im Orchester folgt. Dieses letztere hockt währenddessen buchstäblich vor der Schwelle des Narrenspektakels, nur ab und zu, dann aber desto vorlauter und plumper darein redend. Mit einem Worte, die Musik Nr. 1, eine verhältnismäßig seltene, auf wenige Momente beschränkte Äußerungsweise des Kulturmenschen, maßte sich zuletzt Funktionen bei, die gar nicht musikalisch verwertbar sind, geschweige denn von den handelnden Personen mit voller Stimme gesungen werden können. Ging dies letztere gar nicht mehr an, so half man sich mit der Mißgeburt des Rezitativs, aber gesungen mußte nun einmal alles und überall werden, ohne Atemholen und ohne Lücke. Erst das war eine rechte Oper, eine echte „Kunstleistung“, wenn nichts auf natürliche Weise gesprochen oder deklamiert, sondern nur noch auf unnatürliche Weise gesungen wurde, meist noch in den unmöglichsten Posen und unter den verrücktesten Umständen. Die Musik der italienischen Oper prägte in ihrer symmetrischen absoluten Melodie deutlich das künstlerische Wesen des Italienertums aus: die plastische Begabung. Aber die Plastik ist die objektivste unter den Künsten, die Musik wurde dementsprechend also auch objektiv; sie wurde zu einer „Tonausstellung“ in dem großen Ausstellungsgebäude der Bühne. Sie wurde — immer Lieder, Märsche, Tänze 2c. ausgenommen — dahin gestellt, wo sie nichts zu schaffen hatte, unter die anschaulichen Elemente, und sie kümmerte sich nicht um das, was ihre Pflicht ist, um den Ausdruck der subjektiven Gefühle des Zuschauers, die das Drama weckt.

Das Orchester saß, wie schon bemerkt, so recht vor der Schwelle des Ganzen, vor der Rampe der Scene; als ob der Anblick auf-

geblasener Backen und fuchtelnder Violinbögen ein wesentlicher Bestandteil des Bildes vor dem Zuschauer wäre. Im übrigen mußten sich die Musikanten damit begnügen, den Gesang zu unterstreichen und zu begleiten und ab und zu einen Punkt oder ein Komma zwischen die einzelnen Nummern zu setzen, wo ihnen der mitleidige Komponist nicht ausnahmsweise einmal eine dankbare Aufgabe zukommen ließ, in Form eines fadenscheinigen Temporale, Marsches, Ritornells oder der Ouvertüre. Es war meist das Passepartout der Sänger, ebenso wie die Dekorationen und Statisten.

Von diesem gewiß nicht zu grell geschilderten Extrem führen allerdings, besonders auf deutschem Boden, schon lange viele Verbindungsfäden und vermittelnde Glieder zu Wagners Auffassung des Musikdramas hinüber. Aber endgiltig und entschlossen lenkte erst er in die neue, in die einzig richtige Bahn ein. Er machte nach kurzer Übergangszeit dem Singsang und Klingklang der Arien, Ariетten, Ariosos, Kavatinen 2c. ein resolutes Ende. Er ersetzte die unsäglich nüchternen Libretti im Waschzettelstil durch stimmungsvolle, an poetischem Gehalt reiche Textbücher. Er wies die Musik auf der Bühne aus ihrer Tyrannenstellung wieder in die Grenzen eines dem Ganzen dienenden Gliedes zurück, indem er darauf aufmerksam machte, daß der „Irrtum in dem Kunstgenre der Oper“ darin bestand, „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“ (Oper und Drama, Einleitung). Er versenkte das Orchester räumlich in die Tiefe, um das Auge von seiner aufdringlichen Gegenwart zu befreien, zugleich aber hob er es unendlich im Sinne seiner musikalischen Bedeutung. In Wagners Musikdramen sind die Instrumente allein die wahren Repräsentanten des musikalischen Elementes. Bei ihm ist, vielleicht seine wundervollen Naturschilderungen in Tönen und seine Tongemälde abgerechnet — und die nicht völlig —, kein widerrechtliches Sichbreitmachen der Musik Nr. 1 mehr zu bemerken: bei ihm steht die Tonkunst in rein subjektiver Beziehung zum Publikum, sie ist, in der Rolle Nr. 2, die Verstärkerin, die Vermittlerin, die Auslegerin seiner Gefühle, deren Erzeugung und nähere Bestimmung von der Bühne aus bewirkt

wird. Leider aber war Wagner in der Durchführung seiner Reform nicht konsequent genug. Er verlegte zwar mit Recht „den Gesang in das Orchester", aber unnützerweise „verlegte er zugleich die Begleitung in die Stimmen". Oder richtiger ausgedrückt, er entschloß sich nicht dazu, die Stimme ganz ihrer früheren Macht und Herrlichkeit zu entkleiden: wir hören in seinen Werken keine Arien mehr, auch keine Rezitative im gewöhnlichen Sinne, aber es ist doch noch immer eine „übermenschliche" Deklamation da, mit allzulang gedehnten Vokalen, mit allzuweiten Technintervallen, mit allzugroßen Anforderungen an Kehle und Lungen.

Seine handelnden Personen wurden selbst noch zum Teil als „Orchesterinstrumente" benützt: sie helfen dem Orchester jenes Echo der Welt in der Seele des Zuschauers wecken. Infolgedessen muß ihre Stimme „zweien Herren dienen": 1. dem Dichter, als natürliches, der Situation angemessenes Sprachorgan, 2. dem Orchesterdirigenten oder Komponisten, als Musikinstrument. Die hieraus sich ergebenden Widersprüche und gegenseitigen Hemmungen waren unausbleiblich. Zudem war dadurch die Stellung der Musik im Drama noch immer nicht völlig klar und bestimmt geworden. Einerseits war sie zwar ganz auf die Rolle Nr. 2 verwiesen, andererseits jedoch (durch die Sänger) unter die anschaulichen Faktoren der Bühne gemengt, und hier konnte sie nur illusionstörend wirken. Die wundergewaltige Wirkung dieser Musikdramen ist nur möglich dank dem Umstande, daß jener Rest von Unnatur reichlich aufgewogen wird durch die Genialität ihrer Instrumentalmusik selbst und — durch die Wahl der Stoffe. Wagner that wohl daran, seine Dramen fast ausschließlich auf neutralem Gebiet spielen, d. h. nur Götter, Helden und Menschen aus dem fernen Mittelalter zu Worte kommen zu lassen. Dadurch machte er es den Zuschauern unmöglich, Vergleiche mit dem natürlichen Zustand der Dinge anzustellen, Vergleiche, die sehr zu Ungunsten seiner deklamierenden Personen ausfallen würden, wenn diese etwa aus der Zeit Goethes oder der unsrigen stammten. Freilich, Götter und Halbgötter, die mögen anders sprechen und deklamieren als unsereiner, in Walhall so gut wie auf dem Olymp. Aber die damit gewonnene Freiheit wurde andererseits durch ein bedeutendes Opfer

erkauft; denn ein solches ist die Beschränkung auf den Göttermythus und die Heldensage, trotz allen philosophischen Begründungsversuchen im Geiste Schopenhauers. Das Musikdrama darf nicht achtlos an dem Gefühlsgehalt der modernen Zustände und Ereignisse vorübergehen. Ein Musikdrama, das nicht auch dem Stoffe nach realistisch und modern sein kann: ein solches Musikdrama hat noch nicht seinen wahren Beruf erkannt. Es kann dazu nur auf melodramatischem Wege gelangen, den mit Erfolg Humperdinck beschritten hat. Es darf mit seiner Musik keine bloße Architektonik in Tönen anstreben, es darf auch nicht jeder Körperbewegung und jeder Vorstellung ein adäquates musikalisches Spiegelbild vorhalten wollen. Beides ist nur Mittel zum Zwecke, zur Lösung der Hauptaufgabe, der intensiven, der intensivsten Ausprägung der jeweiligen Gefühlsstimmung, die jene Vorstellungen und Handlungen erzeugen. Das Orchester hat sich deshalb in kein Wettrennen mit der Bühnendarstellung einzulassen — das kann nur zu seinem Nachteil ausfallen —, nein, es gleicht dem langsamen Vorschreiten seines Tongewoges nach vielmehr der Flutwelle, über welche zahllose Windwellen hinbrausen, welche sozusagen die mächtige Unterströmung, den Träger dieser flüchtigen Gesellen bildet. Das Drama muß „Volldrama" sein, es muß allen Forderungen einer naturgetreuen Nachbildung des Lebens genügen können und doch dabei so tief in die Saiten unseres Gemütes greifen, daß die Musik ihr Vibrieren aufzufangen vermag, um es, durch die Resonanz des Orchesters verstärkt, in klingender Fülle und erschütternder Wahrheit wieder auszustrahlen und die Handlung auf der Bühne damit gleichsam in eine verklärende Beleuchtung zu rücken, die da bedeutet: Alles, was hier dein Auge schaut, ist vergänglich, „ist nur ein Gleichnis" jener Geistestiefen und Gefühlsmächte, von denen ich dir nur die äußerste Hülle zu heben vermag und die kein körperliches Ohr je ganz hören und kein körperliches Auge je ganz schauen wird.

Wenn wir nun das Fazit des Vorhergehenden ziehen, dann müssen wir sagen, daß nur ein Musikdrama wahres „Volldrama" sein könne, denn auch das vollendetste musiklose Drama liefert uns stets nur Wahrnehmungen; die entsprechenden Gefühle müssen selbst

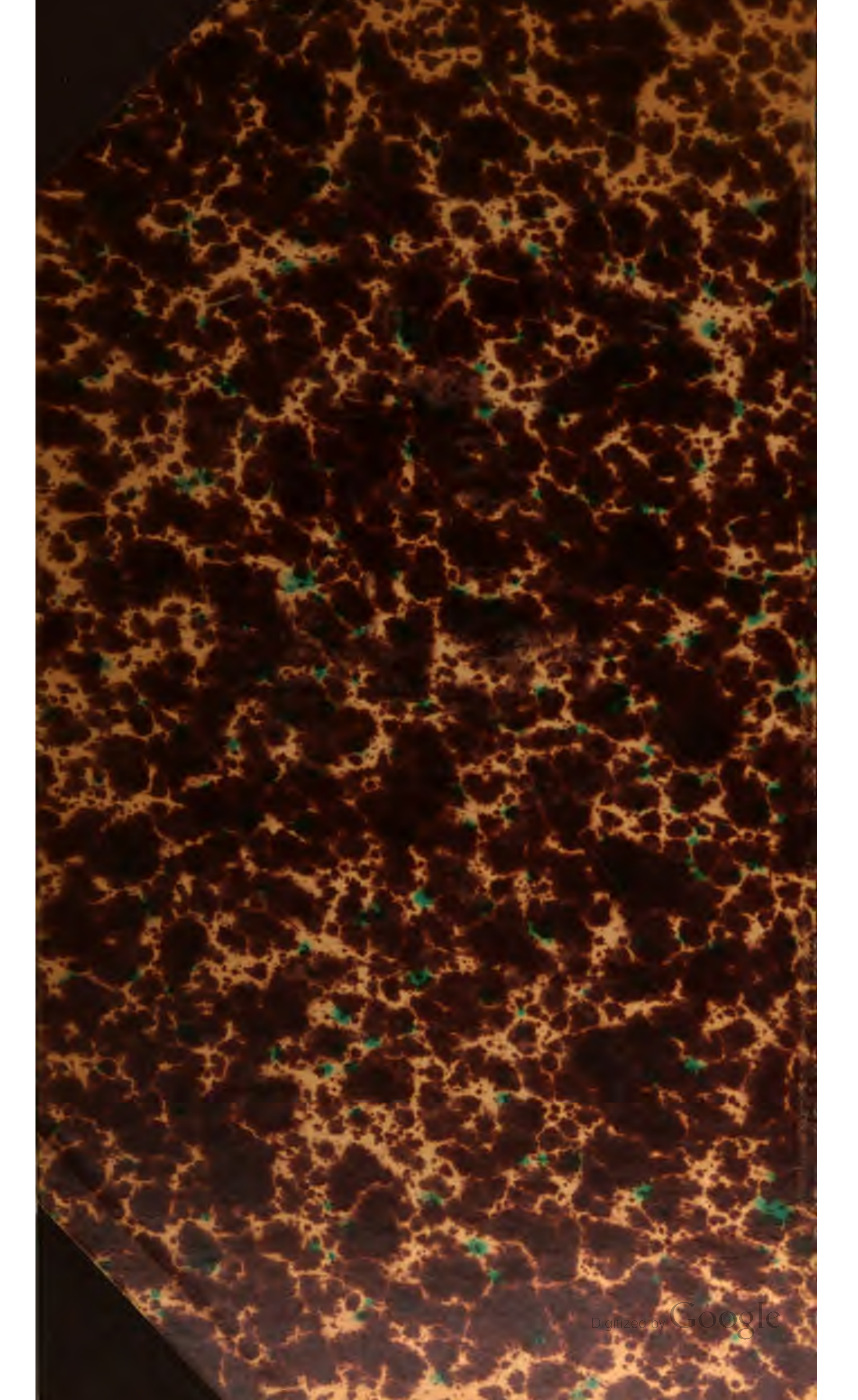
mitanklingen. Das Musikdrama allein wirkt direkt, nicht bloß auf das Wahrnehmungs- sondern auch auf das Gefühlsvermögen ein.

Wir stehen am Schluß. Wenn alle Hoffnungen vergeblich sein sollten, welche an das Erscheinen eines „Volldramas" geknüpft wurden, auch dann, wenn jenes „Kunstwerk der Zukunft" ewig unerreicht bliebe — auch Bayreuth ist ja bloß ein Schritt auf dem Wege dahin —: auch dann noch, glaube ich, ist dies Buch nicht umsonst geschrieben. Auch wenn es dem Volldrama nie beschieden wäre, in dem erläuterten Sinne als Heilstätte oder Stütze phantasiearmer Seelen zu wirken, auch wenn es ihm nie beschieden wäre, ästhetischer Erzieher der Einbildungskraft und der Herd zu werden, an dem die Einzelkünste sich grüßen und aneinander messen, und von dem sie Belehrung und Weisheit für den maßvollen Gebrauch ihrer Mittel holen: auch dann noch mag dieser Versuch nicht ganz ohne Resultate geblieben sein. Er könnte doch vielleicht einen Beitrag liefern zur Klärung der Verhältnisse im System der Künste, und er soll, er wird die Grundlage bilden, auf der fußend der zweite Band seine Aufgabe zu lösen hat: die Ergründung des Wesens und des Zweckes der Kunst und der Schönheit. —



Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.


156632


Digitized by Google